

UNIVERZITA KARLOVA  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
Ústav germánských studií  
Oddělení nederlandistiky

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Lukáš Vítek

Tommy Wieringa als auteur van de 21ste eeuw: de schrijver binnen en buiten  
het literaire bedrijf

Tommy Wieringa jakožto autor (pro) 21. století: spisovatel uvnitř a vně  
literárního provozu

Tommy Wieringa as a 21st century author: the writer within and outside the  
publishing sphere

## **Poděkování**

Rád bych chtěl poděkovat vedoucí své práce Mgr. Lucii Sedláčkové, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a poskytnutí primární literatury; Bramu Lambrechtovi z KU Leuven patří dík za nadšení mým konceptem a neocenitelné povzbuzení, za upozornění na diskuzi kolem Vaessensovy knihy a poskytnutí obtížně sehnatelné relevantní literatury. Profesorovi Yvesu T'Sjoenovi děkuji za přátelský feedback na wroclavském kolokviu, díky němuž jsem pro dané téma našel dlouho hledané vhodné teoretické východisko, čerpající z nejnovějších (a v ČR nepříliš známých) literárněvědných teorií. Mé spolužačce z Utrechtu jménem Nikki Spoelstra děkuji za poskytnutí Roversova doktorátu a za částečnou korekturu. Dík patří i Pavlíně Riedlové a Anně Krýsové za cenné informace k mé práci. Za pečlivou korekturu vděčím a děkuji Elisabeth Brockmans.

## **Dankwoord**

Graag wil ik mijn begeleidster Mgr. Lucie Sedláčková, Ph.D. bedanken voor haar begeleiding en het geduld waarmee ze dat gedaan heeft. Veel dank ben ik ook verschuldigd Bram Lambrecht aan KU Leuven voor zijn tomeloze enthousiasme dat zo belangrijk voor mijn werk was, verder voor de verwijzing naar de Vaessens-discussie en voor het verschaffen van de relevante vakliteratuur. Professor Yves T'Sjoen dank ik voor de feedback tijdens het Comenius Regionaal Colloquium Neerlandicum: Op reis! die me het passende theoretisch uitgangspunt hielp te vinden dat ik zo lang had gezocht. Voor het verschaffen van het proefschrift van Daniël Rovers dank ik aan Nikki Spoelstra die mijn studiegenote in Utrecht was. Ik dank haar eveneens voor een gedeeltelijke correctie. Verder dank ik Pavlína Riedlová en Anna Krýsová voor kostbare informatie wat het thema van mijn scriptie betreft. Ten slotte dank ik Elisabeth Brockmans voor de zorgvuldige correctie.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou/rigorózní/dizertační práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Ik verklaar dat ik mijn masterscriptie alleen geschreven heb, dat ik alle gebruikte bronnen en literatuur in de bibliografie heb vermeld en dat deze scriptie niet werd gebruikt in een andere universitaire studie of om een andere of dezelfde titel te krijgen.

v Praze dne 24.7.2017

te Praag op 24-7-2017

.....

Lukáš Vítek

### **Abstrakt (česky)**

Student se bude ve své diplomové práci zabývat autorskou pózou Tommyho Wieringy. Konkrétně vyjde z teorie Jérôma Meizoze, který v literárním bádání rozvinul koncept autorské pózy (*postury*). V rámci této teorie je pro diplomanta klíčové rozlišení mezi interní *posturou* (sebestylizací v díle) a *posturou* externí (autorskou imagí). Mezi oběma obrazy autora, tedy mezi *auteursfiguur* jakožto stylem a z něho odvozeným *figuurauteur* (termíny Daniëla Roverse) může vznikat napětí. Práce je založena na otázce, zda tomu tak u Wieringy je.

Klíčová slova: Wieringa, autorská póza, autorská image, literární identita, sebe prezentace, autorství, literární pole

### **Abstract (Nederlands)**

De student onderzoekt in zijn masterscriptie het *posture* van Tommy Wieringa. In concreto gaat de student de theorie van Jérôme Meizoz bestuderen die in de literatuurwetenschap juist het concept *posture* heeft ontwikkeld. In het kader van deze scriptie is voor de student het onderscheid van belang tussen het interne *posture* enerzijds (de zelfpresentatie van een auteur in het oeuvre) en het externe *posture* anderzijds (het imago van een auteur). Beide beelden van een auteur (dus in de termen van Daniël Rovers een *auteursfiguur* als de stijl van het werk enerzijds en een daaraan ontleende *figuurauteur*) kunnen met elkaar conflicteren. De scriptie is gebaseerd op de vraag of dit het geval bij Wieringa is.

Sleutelwoorden: Wieringa, het *posture*, het imago, de literaire identiteit, de zelfpresentatie, het auteurschap, het literaire veld

### **Abstract (English)**

The aim of this master thesis is to analyse the fiction of Tommy Wieringa, specifically in relation to the concept of the *posture* developed by Jérôme Meizoz. The distinction between the internal *posture* and the external *posture* is essential in this theory. Therefore, there can arise a tension between both images of the author (i.e., in the terminology of Daniël Rovers, between *auteursfiguur* and *figuurauteur*). This thesis is based on the question if this statement is valid in case of the work of Wieringa.

Keywords: Wieringa, author's *posture*, author's image, literary identity, self-fashioning, authorship, the literary field

# Inhoudsopgave

1. INLEIDING .....	8
1.1 De laatpostmoderne situatie: de literatuur als een subcultuur .....	8
1.2 De ontwikkeling binnen de literaire wetenschap.....	9
1.3 ‘Verrek, het is geen kunstenaar’: de hedendaagse schrijver.....	10
1.4 Problematiek en vraagstelling .....	12
HET THEORETISCHE DEEL .....	16
2. VAN GOLDMANN TOT FOUCAULT .....	16
2.1 Vooronderzoek .....	16
2.2 Literatuursociologie.....	18
2.3 Le dieu caché: Goldmann .....	19
2.4 Het deel en het geheel.....	20
2.5 Wereldbeeld: <i>vision du monde</i> .....	22
2.6 De schrijver als een spreker van de sociale klasse .....	23
2.6.1 De literatuur als een vervormde spiegel.....	23
2.6.2 De spreekbuis voor een sociale klasse .....	24
2.7 Samenvatting .....	25
2.8 De dood en de geboorte van de auteur .....	26
2.8.1 De dood van een auteur en van een criticus.....	26
2.8.2 Foucault.....	28
2.8.3 De impliciete auteur .....	29
2.9 Het literaire veld .....	30
3. DE <i>POSTURE</i> THEORIE VAN MEIZOZ .....	34
3.1 Definitie .....	34
3.2 Archetypische <i>postures</i> – casus Rousseau.....	35
3.3 Casus Rousseau .....	36
3.4 Ethos .....	38
3.5 Imago, extern en intern <i>posture</i> .....	38
3.6 Rovers: auteursfiguur en figuurauteur .....	39
3.7 Samenvatting .....	39
HET ANALYTISCHE DEEL .....	41
4. HET <i>POSTURE</i> VAN TOMMY WIERINGA.....	41
4.1 De kwestie van afkomst: tussen Nederland en Aruba .....	41
4.1.1 Een burgerlijke reiziger.....	41

4.1.2 Tommy Wieringa in beeld .....	42
4.2 De literaire opvatting – de rol van een verhaal .....	43
4.3 Historicus met een verbeelding .....	45
4.4 Het genie in <i>Alles over Tristan</i> .....	47
4.4.1 De overgave aan de verbeelding .....	47
4.4.2 In een literair café .....	48
4.4.3 Het waarderingsproces van <i>Tristan</i> .....	51
4.5 Essayist: <i>De dynamica van begeerte</i> .....	51
4.6 De schrijver in <i>Joe Speedboot</i> .....	54
4.6.1 De vrouwen in <i>Joe</i> .....	55
4.6.2 Arthur Metz .....	55
4.7 Pathos in <i>Caesarion</i> .....	58
4.7.1 <i>Caesarion</i> , een ernstige roman .....	58
4.7.2 Marthe Unger en Lia Wiersema .....	61
4.7.3 <i>Caesarion</i> : de auteur en zijn werk .....	64
4.7.4 ‘Een grote belofte’: het waarderingsproces van <i>Caesarion</i> .....	65
4.8 <i>Dit zijn de namen</i> : Wieringa als migrantenspreker .....	67
4.8.1 De samenvatting van het boek .....	67
4.8.2 Het geloof als thema in de migratiewereld .....	68
4.9 De toekomst, het succes, de roem van de schrijver .....	71
5. CONCLUSIE .....	73
6. BIBLIOGRAFIE .....	75
7. APPENDIX .....	82



# 1. INLEIDING

## 1.1 De laatpostmoderne situatie: de literatuur als een subcultuur

*‘Als ik goed schrijf, schrijft God het. Als het slecht is, ben ik het zelf.’<sup>1</sup>* (Reve 1974: 126)

De literatuur is een subcultuur geworden. De literatuur werd van een universele waarde een literair veld. De notie literatuur verschoof van iets waarmee de elite haar positie had gelegitimeerd en iets wat van haar goede smaak had getuigd naar het object van de consumptie. De literatuur werd lectuur: de smaak van de massa werd een criterium dat bij het bepalen van esthetische waarde van een boek een rol ging spelen. Dat zijn de conclusies die Vaessens (2009: 213-228) in *De revanche van de roman* trekt. Het is noodzakelijk niet meer te dromen over de hoge cultuur van het verleden. De rol van de elite is gedeeltelijk voorbij.

Deze visie kan men als essentieel voor de hedendaagse studie van literatuur en cultuur beschouwen, want ze laat zien in hoeverre de noties literatuur en cultuur van de jaren zestig en zeventig veranderd zijn. Dit heeft ook invloed op de rol van de hedendaagse schrijver. En des te meer op de hedendaagse lezer. De hele communicatieketting de auteur – zijn werk – de lezer is geëvolueerd. Literatuur werd volgens Vaessens ontwaard omdat de gemiddelde lezer is geëmancipeerd. De lezer kiest in het heden zelf wat hij of zij leest. Hij luistert niet naar het dictum van de elite (academici, recensenten e.a.). Eerder geldt het dictum van een reclame of billboard.<sup>2</sup> De lezer bepaalt gedeeltelijk zelf of hij/zij het goddelijke (met verwijzing naar Reves uitspraak) in een werk van een schrijver of schrijfster ziet. De elite doet het niet meer. Van groot belang werd ook de lezersopinie in het algemeen, want de massa vindt dankzij het internet gemakkelijk een stem.

Als je tegenwoordig iemand uit Nederland ontmoet en hem naar de belangrijkste huidige Nederlandse schrijvers vraagt, zegt de persoon in kwestie na een overweging: Tommy Wieringa. Tenminste dat is mijn ervaring. Dit geldt zowel voor een lid van een zangkoor uit Arnhem als voor een student humanistiek uit Utrecht. Tommy Wieringa is enorm populair, in recenter tijden vooral dankzij zijn roman over de vluchtelingenproblematiek *Dit zijn de namen*

---

<sup>1</sup> Deze uitspraak hangt met Reves immanente Godsbeeld samen. (God is het meest innerlijke. Zie Reves ‘Pleitrede voor het hof’.)

<sup>2</sup> De situatie van de media in de jaren zeventig was soms niet anders. Reve schrijft in een brief aan Carmiggelt in verband met slechte recensies op *De taal der liefde* het volgende: ‘Goddank heeft de pers op de verkoopcijfers van een boek geen enkele invloed. Je hoeft dus niets anders te doen dan al die bladen niet meer te lezen.’ (Reve 1974: 114)

(2012). Hij wordt door het brede publiek gelezen en daarnaast wordt hij eveneens door critici zeer gewaardeerd.<sup>3</sup> Wieringa heeft invloed binnen het literaire veld. Over de status, van Wieringa was ik eerder door de persoonlijke ervaringen van Nederlanders overtuigd dan door de argumenten uit de literatuurgeschiedenissen.<sup>4</sup> Zo wordt Wieringa in *Dějiny nizozemské a vlámské literatury (De geschiedenis van de Nederlandse en Vlaamse literatuur, 2015)* helemaal niet vermeld.<sup>5</sup> Daarentegen spreekt deze literatuurgeschiedenis wel over Franca Treur, die tweeëntwintig jaar jonger is dan Wieringa, onder verwijzing naar het verkoopsucces van haar debuut *Dorsvloer vol confetti*.

Vandaag de dag ligt kennelijk de nadruk op de lezer en zijn unieke lezing van een tekst. In deze scriptie zou ik graag in een bepaald opzicht het accent op de auteur leggen zonder de terugkeer naar de negentiende-eeuwse aandacht voor de biografie of zelfs psychologie van de schrijver. Miroslav Holub, een van de meest vertaalde Tsjechische dichters van de twintigste eeuw, vroeg zich eens af: ‘Wat denkt u van de toekomst van de poëzie?’ – ‘Over de toekomst van de poëzie maak ik me geen zorgen. Waarover ik me wel zorgen maakt is de toekomst van dichters.’ (Holub 1987: 117-118) Zonder de dichter zou er geen poëzie bestaan hebben. Zonder poëzie zou er geen lezer ervan bestaan hebben, hoe zeldzaam dan ook. Hetzelfde geldt voor het proza.

## 1.2 De ontwikkeling binnen de literaire wetenschap

In deze scriptie ga ik uit van de bovenvermelde visies van Vaessens, hoewel ze nogal omstreden en polemisch klinken. Zijn boek is namelijk een invloedrijke poging om de hedendaagse Nederlandse romanproductie in kaart te brengen. Wat de methode betreft baseer ik me op de contextgerichte benadering van Lucien Goldmann en daarnaast voornamelijk op de *posturetheorie* van Jérôme Meizoz. De introductie van een contextueel gericht onderzoek in de jaren tachtig in Nederland betekende een vernieuwing in de literatuurwetenschap: sinds die tijd is *close reading*, gebaseerd op het structuralisme, niet meer de enige literaire benadering. Van belang is ook de socio-economische context waarin het werk ontstaat.

Met het verschijnen van *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990* (1996) van Ruiter en Smulders komt deze omwenteling de neerlandistiek binnen. Ruiter en Smulders laten

---

<sup>3</sup> Wieringa heeft een aantal literaire prijzen ontvangen, waaronder de Libris Literatuurprijs.

<sup>4</sup> En dankzij Tsjechische vertaalsters.

<sup>5</sup> Dit boek behoort tot nu toe tot het beste in de literatuurgeschiedenis van de Nederlandse en Vlaamse literatuur op de Tsjechische boekenmarkt.

zien dat naast de chronologische literatuurgeschiedenis een complexere aanpak voor de literaire wetenschapper voor de hand ligt. Zij leggen namelijk een direct verband tussen het literaire werk en de geschiedenis van ideeën. Zowel literatuur als geschiedenis zijn het resultaat van dialectiek. Dialectiek betekent dat er tegenkrachten in de geschiedenis werken. (Calinescu 1987: 41-46)

Ook de Tsjechische theoreticus van het vertalen Jiří Levý maakt ons attent op limieten van de structurele analyse van een literaire tekst. In tegenstelling tot het statische systeem van tekens verdedigt hij een dynamische opvatting van het ontstaan van een literair werk. Volgens hem maakt de ontwikkeling binnen de literaire wetenschap het voor ons mogelijk om de relatie tussen esthetische tekens enerzijds en hun maker anderzijds te onderzoeken. (Levý 1971: 71)

### 1.3 ‘Verrek, het is geen kunstenaar’: de hedendaagse schrijver

Dankzij de dialectiek veranderen in de loop van de geschiedenis literaire concepten zoals het concept van de auteur: voor Multatuli en de Tachtigers was de auteur een genie, terwijl de auteur vandaag de dag iemand is die simpelweg schrijft. Toen de Duitse Nobelprijswinnaar Herta Müller werd gevraagd wat ze over de theorie van Einstein en van de moderne filosofie had gedacht, heeft ze het volgende antwoord gegeven: ‘Dat is mijn vakgebied niet. Ik ben maar een schrijfster.’ (LN [Putna] 14-4-2012)<sup>6</sup> Herta Müller blijft bij haar leest. Gerard Reve karakteriseert zichzelf in de jaren zeventig als een journalist, want oorspronkelijk begon hij als een journalist te schrijven. (Reve 1974: 108)

Maar juist Reve wist deze bescheiden woorden met een herdefinitie van het genieconcept te verbinden. In elk geval: het schrijven is de essentie van een schrijver. De schrijver is identiek met het schrijven zelf. Zo zei Ernest Hemingway, de schrijver bij uitstek (zelfs een paradigmatisch voorbeeld van een schrijver), in de inrichting Mayo tegen A. E. Hotchner, de getuige van Hemingways laatste dagen het volgende. Als Hemingway niet meer schrijven kan, als hij er te oud voor is geworden, wil hij niet meer leven. Hij zou voldoening hebben gevonden in *the knowledge that he can write*. Schrijvers gaan niet met pensioen.<sup>7</sup> Kan men zich een uitspraak voorstellen die een hogere status aan schrijverschap zou toekennen?

---

<sup>6</sup> [http://www.lidovsky.cz/herta-mullerova-v-prazske-mestske-knihovne-feo-nazory.aspx?c=A120413\\_224753\\_In\\_nazory\\_Pta](http://www.lidovsky.cz/herta-mullerova-v-prazske-mestske-knihovne-feo-nazory.aspx?c=A120413_224753_In_nazory_Pta)

<sup>7</sup> "[Hotchner:] But why can't you just put writing aside for now? (...) – [Hemingway:] "I can't." – [Hotchner:] "But why is it different now? (...) – [Hemingway:] "Because—look, it doesn't matter that I don't write for a day or a year or ten years as long as *the knowledge that I can write* is solid inside me. But a day without that knowledge, or not being sure of it, is eternity. (...) *Retire? How the hell can a writer retire?* (...) A champion cannot retire like anyone else." (Hotchner 1999: 272, italics LV)

We hebben hier twee bescheiden meningen over schrijverschap: die van Müller en die van Reve. Hun inhoud is min of meer dezelfde: de schrijver is vooral degene die schrijft. De eerste uitspraak komt uit de tijd van de globalisering, de tweede uit de jaren zeventig. Aangezien hun boodschap bijna identiek is, kan men dan concluderen dat de opvatting van schrijvers als vakman (*poeta faber*) tijdloos is? Zo makkelijk is het niet. Het concept *poeta vates* bestaat nog. Herta Müller heeft precies de positie van een schrijver afgebakend tegenover de neiging van de maatschappij (of het publiek) om een publieke intellectueel van haar te maken. Reves mening kan weer niet letterlijk genomen worden. Gerard Reve was een veelzijdige persoon. Hij wist een hoge status aan schrijverschap toe te kennen en tegelijkertijd wist hij op zijn geld te letten.<sup>8</sup> Hij wist het mooie met het nuttige te paren. Tot slot wist hij de media goed te manipuleren. (Praat 2009: 135-158)

De huidige context is dankzij de globalisering veranderd. Tijdens een college in Praag had de literatuurwetenschapster Marita Mathijssen het over de Franse schrijver Victor Hugo. Hugo maakte van zijn villa een literair salon: één dag per week stond de deur van Hugo's huis altijd open voor jonge schrijvers. Iedereen kon op die tijd komen en de beroemde Hugo spreken. Zelfs als de betrokkene geen belangrijke persoon was, werd hij door Hugo als een zoon door een vader ontvangen. Mathijssen zei dat het absurd zou zijn geweest als Harry Mulisch in onze tijden zoiets zou hebben gedaan. Waarom? Waarom zou een erkende 'leeuw' van het literaire veld zoals Mulisch geen belangstelling mogen hebben voor de melkmuil van zijn eigen veld? Is onze tijd zo narcistisch geworden? Heeft de hedendaagse schrijver de tijd voor niets anders dan voor het scheppen van een literaire *selfie*? Wordt hij door internet van het kijken naar jonge talenten afgeleid?<sup>9</sup> Zouden we ons een dieper contrast tussen een schrijver in het verleden in die in het heden kunnen voorstellen dan het verschil tussen het gedrag van Victor Hugo en dat van Mulisch?

Dus de vraag is: Wie is tegenwoordig de schrijver/schrijfster? Hoe leeft hij/zij? Hoe gedraagt hij/zij zich in het literaire veld? Hoe vervult hij of zij zijn of haar rol? Wat is zijn of

---

<sup>8</sup> Zie de verkoopcijfers van *De taal der liefde* (1972) die Reve in zijn brieven aan Simon Carmiggelt vermeldt: 'Er zijn nu 66.600 boeken verkocht. De zevende druk – te verschijnen [op] 24 mei [van dit jaar] – is uitverkocht. Maar wat is Geld?' (1974: 144, en verder pp. 138-139)

<sup>9</sup> Als de oude Mulisch wordt gevraagd naar jonge schrijfsters die hij erkent, wist hij het op een provocerende manier alleen over Sapho, hoogstens Hella Haasse te hebben. De boodschap is duidelijk: Mulisch heeft geen belangstelling voor jongere generaties van schrijvers, want hij is de zelfbewuste Harry Mulisch. Bedankt, geen interesse. Maar zelfs Mulisch moest vroeger met het lezen van de werken van zijn literaire collega's bezig zijn. De schrijvende Mulisch kon zich niet veroorloven om het rumoer binnen het literaire veld van de jaren zestig en zeventig te negeren. Zo bemoeide hij zich met de kritiek op *De taal der liefde* van zijn concurrent Gerard Reve. Men kan niet onverschillig doen tegen de actuele ontwikkeling als hij zelf een onderdeel ervan wordt of wil worden. ('College Tour - Harry Mulisch', gepubliceerd op de YouTube 8-9-2013)

haar relatie met het publiek? Als we naar een willekeurige website van een hedendaagse schrijver kijken, lijkt het alsof de schrijver koopman is: het is vooral iemand die zijn boeken verkoopt. Dus de schrijver wordt een item in het economische systeem. 'Economie boven alles!' Dat is het dictaat van onze tijd. (Lyotard 1993: 79)<sup>10</sup> Misschien juist om de reden van zulke vermaterialisering gaat een groot aantal mensen terug op spiritualiteit en op transcendente houding van welk soort dan ook. Lyotard ziet persoonlijk een alternatief in een resistentie tegenover culturele industrie.

Maar het is niet zo dat het late kapitalisme en de gerichtheid op efficiëntie de kunst onmogelijk maakt. Het is juist omgekeerd. Dankzij hoge mate van de institutionalisering en subsidies wordt tegenwoordig een enorm aantal boeken geproduceerd, wat op zich een goed teken is. De relatie tussen kwaliteit en kwantiteit is een moeilijke kwestie. In verband met de literatuur is deze combinatie nergens zo goed analyseerbaar als op het gebied van een uitgeverij.

Veel uitgevers namen een persoonlijke positie in tegenover de literatuur. Wij weten op grond van het proefschrift *Geert van Oorschot, uitgever* dat Geert van Oorschot zo'n persoonlijkheid was. Deze man geldt als één van de beste Nederlandse uitgevers van de jaren zestig. (Fortuin 2015: 437) Naar men zegt gaf hij alleen uit wat hij zelf goed vond. (ibid.: 159) Hij wist een kunstliefhebber (de uitgaves van Multatuli en Elsschot) en een handelaar in één persoon te zijn (hij was ontzettend goed in verkopen). Bovendien behandelde hij de schrijvers als zijn zonen. (ibid.: 240, 211) Dus sluiten de economie en de kunst elkaar niet uit. Maar de vraag is: wat is een schrijver dan?

## 1.4 Problematiek en vraagstelling

In deze scriptie staat de schrijver Tommy Wieringa (1967) centraal. Het doel is om zijn *posture* in kaart te brengen. Dit wordt selectief gedaan op grond van contextuele analyse.

In mijn corpus besteed ik aandacht aan de volgende twee aspecten: 1) de zelfpresentatie en 2) de presentatie van andere schrijvers. Deze aspecten zoek ik onder andere in de volgende boeken van Wieringa. In het geval van Wieringa betreft het de werken *Alles over Tristan* (2002), *Joe Speedboot* (2005), *De dynamica van begeerte* (2007, essays), *Caesarion* (2009), *Dit zijn de namen* (2012), en *Honorair kozak* (2015). Zoals men kan zien verschenen de gegeven boeken tussen de jaren 2002-2015.

---

<sup>10</sup> J. Lyotard schreef over de beginnende globalisering. Zijn boek *Le postmoderne expliqué aux enfants* verscheen in 1986. Lyotard ziet een alternatief in een resistentie.

Ik kies voor meerdere boeken omdat ik ervan uitga dat men van één werk niet het essentiële van een schrijver kan leren kennen. Denkend aan het dispuut tussen Frans Kellendonk en Maarten 't Hart pleit ik voor het lezen als een ervaring die in een wetenschappelijke tekst beargumenteerd wordt.<sup>11</sup> Men kan door één ontmoeting in het leven de Ander niet leren kennen.<sup>12</sup> Er zijn meer ontmoetingen nodig. Ditzelfde geldt voor het leren kennen van de schrijver: men moet meerdere boeken van hem/haar lezen om zijn/haar essentie te ontdekken, want men kan in de regel meestal uit één werk de karakteristiek van een schrijver niet afleiden. Daarom heb ik meerdere titels van de vermelde schrijver gekozen om te behandelen. Op het punt van het geheel is het idee van Michel Foucault relevant. Foucault zegt in een interview in verband met *L'archéologie du savoir* (1969) dat de wetenschapper een heel archief moet onderzoeken. Al is dit ideaal van het wetenschappelijke onderzoek niet toepasbaar in beperkte omvang van een masterscriptie, toch lijkt het mij belangrijk om dit standpunt te benoemen.

Bij sommige werken beperk ik me tot kort commentaar, op andere ga ik wat dieper in. Een uitputtende interpretatie van de bovenvermelde werken (of een diepgravende narratologische analyse) is *niet* het doel van deze scriptie. Het gaat me om het karakteristieke van een schrijver, om de persoonlijkheid waaruit zijn werken stromen. Met andere woorden: om een schrijverschap van Wieringa als het geheel.<sup>13</sup> Ik besef dat in sommige bovenvermelde romans een complexe vertelstructuur door de schrijver toegepast wordt. Het technische van een boek (de vorm) staat echter in dit onderzoek niet centraal. Anders gezegd ga ik eerder via de boeken naar de 'vent' kijken dan naar de vorm.

De onderzoeksvraag formuleer ik als volgt: (1) Welke literaire strategieën weerspiegelen zich in de bovenvermelde boeken van Wieringa?<sup>14</sup> (2) Hoe, gezien de marxistische theorie van Lucien Goldmann, vervullen zij de rol van de schrijver in Nederland als we ons voornamelijk

---

<sup>11</sup> Hoewel 't Hart en Kellendonk het niet eens zijn betreffende de literatuuropvatting, stelt Kellendonk 't Hart als een criticus zeer op prijs: 'Behalve romanschrijver en bioloog ben je ook, zoals je aan het begin van dit gesprek al hebt laten merken, een gezaghebbend criticus. Wat ik erg goed vind aan je kritieken is dat je zo de nadruk legt op het lezen als ervaring, iets waar je een paar uur mee zoekt bent. Meestal worden boeken in de kritiek gereduceerd tot een cruciale passage, een paar typerende zinnen, en daaraan opgehangen.' (DBNL 1980: 4)

<sup>12</sup> Het rationale en het emotionele zijn een traditionele distinctie. Vaak worden beide categorieën als elkaar uitsluitend gezien. De literatuur behoort tot het emotionele, want ze geeft bepaalde ervaringen en belevenissen door. De wetenschappelijke analyse behoort tot het rationale. Het begrijpelijke en het waarneembare staan tegen elkaar. Sommige literaire wetenschappers zoals Bourdieu, argumenteren echter dat het begrip van een literaire werk door middel van conceptuele instrumenten en historische analyse de literaire ervaring zelfs kan versterken. (Bourdieu 2010: 15) Hanna Arendt bekritiseert in haar overwegingen over macht de tegenstelling tussen verstand en gevoel. Ze zegt dat het juist niet in staat zijn om zich te ontroeren een ware tegenstelling tot het emotionele is. (Arendt 2000)

<sup>13</sup> Wieringa leeft in de specifieke sociaaleconomische omstandigheden die in deze scriptie het literatuurbedrijf in Nederland worden genoemd.

<sup>14</sup> De term 'literaire strategie' wordt hier niet technisch bedoeld.

op hun oeuvre richten?<sup>15</sup> (3) Wat vormt zijn *posture*? Mocht het het geval zijn, welke mythe heeft Wieringa over zichzelf in hun werk geschapen?<sup>16</sup>

Omdat een schrijver naast de literatuur ook de media gebruikt om uitspraken te doen, ga ik ook een beperkt aantal niet-literaire teksten raadplegen die in direct verband met de bovenvermelde boeken staan, zoals interviews (waarin ik als een literaire wetenschapper geïnteresseerd ben, zijn Wieringa's uitspraken over het schrijven) en *visuals*. Het doel is om een algemene karakterschets van het auteurschap van Wieringa van zijn teksten af te leiden, literair en niet-literair.

Eveneens kijk ik naar de peri- en parateksten van de bovenvermelde werken, want volgens de beroemde uitspraak zal de eenentwintigste eeuw visueel zijn of hij zal helemaal niet bestaan. Het belang van foto's neemt steeds toe. Dit geldt ook voor schrijvers en voor de paratekstuele strategieën van uitgevers. Daarom betrek ik in mijn onderzoek een aantal foto's van Wieringa dat op de *covers* van de bovenvermelde boeken is gebruikt.

Al zijn de eerdergenoemde vragen wat breed, in concreto zal ik, zoals gezegd, in de tekstanalyse en de gerelateerde *visuals*, naar de volgende twee aspecten kijken:

- 1) zelfpresentatie (mocht het aanwezig zijn)
- 2) representaties van de andere (imaginaire of reële) schrijvers

Ook sluit ik niet uit dat deze vragen en aandachtspunten van tevoren alles dekken waarover ik in deze scriptie kom te spreken. Ze representeren eerder een onderzoeksplan dan een calculatie met duidelijke resultaten. Het lijkt me dat *de geheimen van de literaire tekst* met Vaessens termen niet *a priori* (dat wil zeggen zonder bepaald analytisch en systematisch streven) definieerbaar zijn. Een literatuurbeschouwer mag ook over zijn conclusie, die hij van tevoren niet kent, verbaasd zijn.

Wat het theoretische kader betreft voer ik, zoals gezegd, een contextuele analyse uit die de theorie van Jérôme Meizoz uitgaat. Deze theorie kan als een nakomeling van de literaire sociologie van Lucien Goldmann en later van Pierre Bourdieu gezien worden. Ik gebruik dus

---

<sup>15</sup> Hier leg ik de nadruk op het oeuvre want ik ben zeker niet in het privéleven van Wieringa geïnteresseerd. Als Harry Mulisch, zoals de anekdotes vertellen, met één duizend en één vrouwen sliep, veranderde dit niets aan zijn oeuvre.

<sup>16</sup> Harry Mulisch heeft het in zijn novelle *Het theater, de brief en de waarheid* (2000) over de noodzakelijkheid van het schrijversverhaal: De ware schrijver schept in zijn werk de mythe over zichzelf: "[...de blindheid van Homerus en de doofheid van Beethoven. Je kunt het helemaal niet willen, het moet authentiek zijn, je kunt het niet ensceneren, daar kijkt iedereen dwars doorheen. Het moet door de anderen gedaan worden. Kafka de tuberculeuze kantoorklerk, Hemingway de jager op groot wild en zichzelf, Nabokov de ontheemde, en ga zo maar door.] Een schrijver moet zelf ook een verhaal zijn, misschien moet je het zelfs een *mythe* noemen, anders blijft ook zijn werk in een mist hangen." (Mulisch 2000: 63, italics LV; op deze plaats kan men Mulisch met zijn verteller – de schrijver Felix – identificeren.) Schept Wieringa zulke mythe?

de materialistische aanpak. In het theoretisch deel ga ik dieper op de theorie in. Dit gedeelte begin ik met een samenvatting van het vooronderzoek naar het *posture*.



# HET THEORETISCHE DEEL

## 2. VAN GOLDMANN TOT FOUCAULT

### 2.1 Vooronderzoek

Voordat ik aan de slag ga om de theorie op een rijtje zetten, vat ik even het onderzoek op het gebied van het *posture* binnen de neerlandistiek samen. De gegeven theorie over de beeldvorming over een auteur kan namelijk op verschillende manieren toegepast worden. De oorspronkelijke theorie van Meizoz die betrekking op het concept *posture* heeft, stamt uit 2007 toen zijn *Postures littéraires* verschenen. De rehabilitatie van de term auteur wordt ook door de benamingen van masterscripties aangeduid. Zo heet een scriptie over het literaire *posture* van Joost de Vries *Advocaat van de auteur*. (Popelier 2017, Radboud Universiteit te Nijmegen).

Verder buig ik me over twee onderzoeken die van Meizoz' theorie uitgaan. De masterscriptie van Jelle Timmermans gaat over het *posture* van Jan Siebelink en Franca Treur. Centraal staat er een vraag over het succes van beide auteurs. Hoewel het literaire veld nu aan andere thema's dan aan de religie voorkeur geeft, treden zowel Siebelink als Treur toch het literaire veld als winnaars binnen. Dit is volgens Timmermans te danken aan hun auteurshouding. Zo treedt Jan Siebelink binnen als een deskundige op het gebied van de religie op wat meer aandacht op hem en zijn werk trekt. (Timmermans 2013: 31) Het concept *posture* is in Timmermans interpretatie tot de zelfpresentatie vernauwd. Verder bespreek ik alleen Timmermans' analyse van Siebelink. Die van Treur laat ik om economische redenen ter zijde.

In zijn bespreking van het *posture* van Siebelink biedt Timmermans een algemene karakterschets van zijn oeuvre. Daarmee worden er voornamelijk secundaire uitingen over Siebelinks succesroman *Knielen op een bed violen* bekeken. Centraal staan uitspraken van de schrijver in interviews en talkshows, zijn discursief gedrag om het zo te noemen. Dit heet in de theorie van Meizoz 'ethos'. Aan bod komen er in eerste instantie, zoals gezegd, secundaire uitingen ('het externe *posture*') en enkele biografische feiten. De primaire werken worden niet dieper behandeld, want Siebelink noch Treur hebben autobiografische werken *stricto sensu* geproduceerd. Anders gezegd is er in hun werken geen spraken van hun zelfbeeld. Het *posture* die Siebelink aanneemt, is er volgens Timmermans een van een dialoog over zijn eigen positie in het literaire veld. (ibid.)

Daniël Rovers bezigt in zijn proefschrift *De figuur in het tapijt* de theorie van Meizoz op een andere manier. Ten eerste gebruikt hij zijn eigen terminologie die terug op het concept *posture* slaat (de termen “auteursfiguur” en “figuurauteur”). Dit zal ik in een ander hoofdstuk behandelen. Ten tweede besteedt hij in het gedeelte over Frans Kellendonk (Rovers 2011: 43-78) aandacht op Kellendonks literaire opvatting die op de ironie en het verlangen naar gemeenschap gebaseerd is. Op enkele plaatsen wordt Kellendonks literaire opvatting zijn levensvisie. Verder laat Rovers enkele recensies van *Mystiek lichaam* horen, schetst een eigen interpretatie van dit boek, die gebaseerd is op de ambiguïteit van de roman, bespreekt enkele opiniestukken en korte verhalen van Kellendonk en eindigt ten slotte met een overkoepelende bespreking van Kellendonks stijl.

Rovers’ onderzoek staat aan de kant van het receptie- en poëticaonderzoek. Hij concludeert dat Kellendonk een mysterieuze schrijver is waarvan weinig biografische feiten bekend zijn. De sleutelinformatie stelt het feit voor dat de receptie van ‘de eerste aidsroman in de Nederlandse literatuur’ *Mystiek lichaam* (de beschuldiging van het neoconservatisme en antisemitisme van de auteur) in sterke mate beïnvloed werd door enkele Kellendonks uitspraken in een interview (vooral over multiculturele samenleving). Die hadden volgens Rovers een grotere invloed op de beeldvorming over de auteur dan zijn dubbelzinnige roman.

Om het even samen te vatten kijkt Timmermans voornamelijk naar het imago van Siebelink, anders gezegd naar het beeld die Timmermans zelf over Siebelink vormt. Aan bod komen in zijn onderzoek uitspraken van Siebelink in vraaggesprekken. Zijn auteurshouding wordt zonder een waarderingsinslag beschreven. In Rovers boek staat in het geval van Kellendonk de stijl van deze auteur centraal (primaire werken dus). Rovers beschouwt Kellendonk als een auteur die met de zinsopbouw van zijn boeken (de stijl dus) samenvalt. Van de zelfrepresentatie is in Kellendonks oeuvre eerder geen sprake. Op het punt van Kellendonks imago komt dus er weinig aan bod. Het is niet onmerkbaar dat Rovers Kellendonks schrijverschap met een bepaalde sympathie beschrijft en eraan een grote waarde toekent. Er dient te vermelden dat er in het laatste hoofdstuk van een masterscriptie over het *posture* van Michel Houellebecq (Fernández de Jesús, De Karelsuniversiteit 2012) eveneens de stijl van deze auteur wordt besproken, dewelke vergelijkbaar met Rovers’ aanpak is.

Wat de verhandelingen van Timmermans en Rovers gemeenschappelijk hebben is de bespreking van de literaire opvatting van beide auteurs (met de vraag wat de auteur zou moeten doen). Ik heb deze twee casussen besproken om te laten zien dat een onderzoek naar het *posture* twee verschillende kanten op kan. Gezien het karakter van het werken van Tommy Wieringa lijkt mijn masterscriptie meer op de visie van Rovers’ onderzoek.

Verder ga ik op de theorie en het begrippenapparaat dieper in. Primair bespreek ik Meizoz' artikel 'Modern posterities of posture. Jean-Jacques Rousseau'. Daarbij komen de concepten *posture*, *ethos*, maar ook de relatie tussen een auteurshouding en het literaire veld aan bod. Ten tweede licht ik nog andere conceptuele instrumenten toe zoals *imago*, de externe en interne *posture*, auteur e.a. Daarbij put ik de bovenvermelde onderzoeken uit. Vervolgens kom ik terug tot het schetsen van het huidige literaire veld in Nederland aan de hand van Vaessens, die ik in de inleiding vermeld, en de reactie daarop van Demeyer en Vitse (gepubliceerd in 2014). Hun artikel beschrijft bondig het tegenwoordige debat binnen de Nederlandse republiek der letteren zodat de stand van het literaire veld duidelijk naar voren komt. Allereerst behandel ik echter de theorie van Lucien Goldmann en het ontstaan van de literaire sociologie wat noch Timmermans noch Rovers doen. Goldmann biedt namelijk een handig sociologisch kader voor mijn onderzoek waarin het concept *posture* domineert dat op grens tussen de sociologie en de literaire wetenschap staat. Aangezien Goldmann een voorloper van Bourdieu mag genoemd worden, laat ik *Règles de l'art* ter zijde en concentreer ik me op Meizoz' theorie en op het debat rond *De revanche van de roman*.

## 2.2 Literatuursociologie

In het artikel 'Literatuursociologie in de Lage Landen' wordt een onderscheid gemaakt tussen literatuursociologie en de sociologie van de literatuur. (Bru 2009: 77-90) De eerste aanpak is gebaseerd op de materialistische marxistische filosofen zoals W. Benjamin, T. Adorno, P. Bourdieu e. a., de tweede is empirisch (kwantitatief). In deze scriptie is de eerste aanpak van belang. Daarmee hangt de naam Lucien Goldmann (1913-1970) en zijn werk *Le Dieu caché* (1955) samen.

Goldmann was een links georiënteerde wetenschapper. Als een navolger van de marxistische historicus Lukacz stichtte hij het eerste centrum van de literaire sociologie in Europa. Later 'richt[te] [hij] in 1961 het "Centre de sociologie de la littérature" [in Brussel] op'. (ibid.: 78) Het sociale karakter van een literair werk staat in zijn methode centraal.

Het marxisme als ideologie is in Europa kennelijk dood. Marx ontwikkelde zijn theorie tijdens andere sociale en economische omstandigheden dan die van de globalisering. Sommige marxiaanse begrippen schijnen in het heden verouderd te zijn. Zo had Marx het over de (materiële) productie en productieverhoudingen, terwijl men het tegenwoordig eerder over consumptie heeft. (Petrusek 2014: 39-44) Aan de tweede kant gaf het marxisme essentiële impulsen aan de sociologie, waaronder de nadruk op de omgeving. De invloedrijke Tsjechische

socioloog Miloslav Petrusek geeft aan dat tijdens de globalisering een deel van het marxisme opnieuw actueel wordt, met name de kritiek op het kapitalisme en op de markt zonder grenzen. (Petrusek 2014: 113) De door het marxisme en het post-marxisme geïnspireerde literaire wetenschap laat zien dat de literatuur en de maatschappij samenhangen. Dit verband wordt volgens Vaessens echter niet als vanzelfsprekend aangenomen.

### 2.3 *Le dieu caché*: Goldmann

Goldmann introduceerde contextuele analyse in de literaire wetenschap. In *Le Dieu caché* (1970 [1955]) voert hij zelf een hermeneutisch onderzoek uit naar het werk van Jean Racine en Blaise Pascal. Het eerste hoofdstuk van het werk heet in de Engelse vertaling ‘The Whole and the Parts’. Het idee van een geheel staat namelijk in Goldmanns methode centraal. Goldmann streeft naar een coherente lezing van een literaire tekst die een coherente betekenis te hebben dient:

The meaning of a particular passage depends upon the coherence of the work as a whole.  
(Goldmann 1970: 13)

Volgens Goldmann wordt een literaire historicus met een heel archief geconfronteerd. Met Michel Foucault zouden we dit een discours kunnen noemen. Elke historische context bestaat uit ‘abstract empirical facts’ die het object van een wetenschappelijke analyse zijn. (Goldmann 1970: 4) Goldmann geeft aan dat deze feiten het startpunt van elke analyse dan ook zijn. Zij bevinden zich in een historische context, maar zij zijn door deze context zelf niet bepaald (ze zijn abstract). Onder de historische context verstaat Goldmann zowel empirische (materiële) feiten als het gebied van ideeën.

Wat moet de literatuurbeschouwer ermee? Volgens Goldmann moet hij de *conceptual essence* van de data (hun betekenis) bepalen. Goldmann heeft het over de onmogelijkheid van

‘understanding empirical and abstract phenomena without linking them to their *concrete conceptual essence*’. (ibid.: 11, cursief LV)

Het probleem is dat je het geheel moet begrijpen, maar dit kan alleen via afzonderlijke gegevens. Verder ga ik op in wat zich onder het ‘geheel’ voor te stellen dient.

Goldmann begrijpt verder de literatuur als iets dat tot de wereld behoort: het literaire is van het materiële aard en het is een onderdeel van de (dialectische) ontwikkeling binnen de geschiedenis. Op dit punt kan men ook Edward Saïd vermelden: Saïd kijkt in zijn *Orientalism* naar de *materiële* representaties van de Oriënt. Zoals hij zelf zegt besteedt hij in een bepaalde opzicht aandacht voornamelijk aan de oppervlakte van een tekst. (Saïd 2008: 34) Behalve dit ruimtelijke aspect, dat Goldmann benadrukt, komt in zijn theorie ook een temporeel aspect aan bod: elk werk behoort tot een bepaalde historische context. Zo plaatst Goldmann Racine en Pascal in de context van de zeventiende-eeuwse religieuze conflicten in Frankrijk. Shakespeare behoort weer eens tot de *Elizabethan theater*.

Volgens Goldmann (1967: 15-17) is het leven van de maatschappij het object van de geschiedenis en hij beschouwt het literaire werk *an sich* als een historische gebeurtenis. Zo kan bijvoorbeeld de sociologie van de Napoleontische oorlogen naast Napoleon zelf ook de socio-economische en politieke factoren onderzoeken.

## 2.4 Het deel en het geheel

Zoals een geheel kan men het archief (het oeuvre van een schrijver) beschouwen. Zoals eerder gezegd moet de wetenschapper volgens Foucault alles in het archief onderzoeken. In tegenstelling tot Foucault argumenteert Goldmann dat er een onderscheid tussen het essentiële (*the conceptual essence*) en het niet-essentiële in een archief dient gemaakt te worden:

‘we can separate the essential from the accidental only by integrating the individual elements into the overall pattern, by fitting the parts into the whole.’ (ibid.: 12)

Betreffende het concept van het geheel argumenteert Goldmann dat elke literaire werk een coherent geheel is en dat men de betekenis van een deel vanuit het geheel ervan kan bepalen. (ibid.: 13) Tegen dit punt zou men inzichten van het Nieuwe Historicism kunnen inbrengen. Deze theorie werkt namelijk met het concept ‘Luminous detail’ (Greenblatt & Gallagher 2001), dat in de literaire wetenschap door Amerikaanse dichter Ezra Pound werd geïntroduceerd. Ze geven aan dat men bijvoorbeeld door een interpretatie van een anekdote een culturele representatie van grote complexiteit kan grijpen. Greenblatt en Gallagher zijn namelijk van de mening dat men dankzij het ‘Luminous detail’ ook de betekenis van het geheel vanuit een deel

kan afleiden.<sup>17</sup> Dit punt zou ik graag als een correctie van Goldmanns essentialistische opvatting beschouwen. Op het Nieuwe Historicisme baseer ik mijn scriptie niet, omdat ze voor het onderzoek naar oudere werken wordt gebruikt. Het wordt eerder vermeld als een voorbeeld van een andere aanpak.

Het geheel van feiten (en de betekenis die er een betrekking op heeft) ontstaat volgens Goldmann door de 'act of integration'. Deze integratie van feiten wordt door *de persoonlijkheid van een auteur* gemaakt:

'An idea which he expresses or a book which he writes can acquire their *real meaning* for us, and can be fully understood, only when they are seen as *integral part* of his *life* and mode of behavior.'  
(Goldmann 1970: 7, italics LV)<sup>18</sup>

Al lijkt dit op de biografische benadering, wil Goldmann niet terug tot de literaire wetenschap van de negentiende eeuw van Saint-Beuve. Het citaat is eerder een teken van Goldmanns overtuiging dat de literatuur een onderdeel is van de wereld in termen van socio-economische omstandigheden. Op een andere plaats gaat Goldmann nog verder als hij zegt dat het schrijverschap slechts één deel van het gedrag van een auteur vormt. Het schrijven is een van de potenties die de schrijver kan realiseren:

'The actual writing of an author, in fact, constitute only a sector of his behaviour, a sector depending upon a highly complex physiological and psychological structure which undergoes great changes during his life.' (Goldmann 1970: 8-9)

Het concept auteur houdt meer in dan alleen de productie van literaire werken. Goldmann heeft het in dit verband over het *gedrag* van een schrijver. Ik zal nog laten zien dat dit belangrijk in de theorie van Jérôme Meizoz over het literaire *posture*.

Verder maakt Goldmann een onderscheid (hoe problematisch ook) tussen een subjectieve en een objectieve betekenis van een tekst. De eerste is te identificeren met de zelfkennis van een auteur en de tweede valt met de maatschappelijke invloed van zijn/haar tekst samen.

---

<sup>17</sup> Ook pleiten ze voor het analyseren van niet-literaire teksten: 'In the analysis of the larger cultural field, canonical works of art are brought into relation (...) with texts that are not by anyone's standard literary. The conjunction can produce almost surrealist wonder at the revelation of an unanticipated aesthetic dimension in objects without pretensions to the aesthetic. It can suggest hidden links between high cultural texts (...) and texts very much in and of their world, such as documents of social control or political subversion.' (Greenblatt & Gallagher 2001: 10) In tegenstelling tot de sacralisering van de kunst spreken ze over de 'weakening of the aesthetic object'. (ibid.: 11)

<sup>18</sup> Goldmann gaat nog verder bij het benadrukken van de context waarin het werk ontstaat. Hij stelt dat het schrijven een deel van de auteur als het geheel is.

Dankzij dit onderscheid legt Goldmann bepaalde paradoxen van de geschiedenis uit. Zo was Descartes zelf in de zeventiende eeuw gelovig, maar zijn geschriften leidde toen tot atheïsme. Juist aan de hand van het vermelde onderscheid legt Goldmann deze paradox uit. Deze ambiguïteit van de auteurshouding tegen zijn eigen werk komt in Meizoz theorie terug en slaat ook op de spanning tussen het interne *posture* en het imago.

## 2.5 Wereldbeeld: *vision du monde*

Volgens Goldmann drukt de literatuur en de filosofie een heel wereldbeeld uit aangezien ze door ‘exceptional individuals’ wordt gemaakt:

‘any great literary or artistic work is *the expression of a world vision*. This vision is the product of a *collective group consciousness* which reaches its highest expression in the mind of a poet or a thinker’. (Goldmann 1970: 19, cursief LV)

Op een andere plaats heeft Goldmann het over ‘the structure of consciousness and its expression in literature and philosophy’. (ibid.: 4) Dit betekent dat het wereldbeeld een betrekking op het historische bewustzijn heeft. Elk tijdperk vormt namelijk zijn specifieke bewustzijn. Dit bewustzijn wordt in de visie van Goldmann door sociale groepen gedragen. Van deze vele kan echter alleen de ware schrijver het specifieke historische bewustzijn uitdrukken, want hij is een uitzonderlijk individu. Hij maakt het zo dat hij essentiële data van een bepaald tijdperk isoleert en in zijn werk samenstelt en verwerkt. Deze procedure heet *the act of integration*. Door dit actus ontstaat er een coherent wereldbeeld, door Goldmann *vision du monde* genoemd. Dit wereldbeeld kan begrepen worden alleen in een algehele context, want het ontstond uit deze context en was in het moment van het ontstaan van de accidentele data ervan gescheiden. Daarom is voor Goldmann van belang om een literair werk in een historisch kader te verstoppen.

Om het even samen te vatten: het historische bewustzijn, uitgedrukt door *vision du monde*, is een cruciaal concept in Goldmanns theorie. Elk werk weerspiegelt het tijdperk waarin het ontstaat en daarmee ook het bewustzijn van het gegeven tijdperk. Zo weerspiegelen zowel *Pensées* (1671) van Pascal als de treurspellen van Racine de zeventiende-eeuwse religieuze conflicten in Frankrijk.

## 2.6 De schrijver als een spreker van de sociale klasse

Verder presenteer ik twee opmerkingen over *le vision du monde*. De eerste betreft de idee van een wereldbeeld, de tweede heeft betrekking op Goldmanns opvatting over een auteur.

### 2.6.1 De literatuur als een vervormde spiegel

Goldmann stelt zich voor dat in een literair werk een heel wereldbeeld verstopt is. Deze voorstelling veronderstelt de idee van de literatuur als een spiegel van de werkelijkheid. In de ogen van Goldmann weerspiegelt een werk de realiteit. Dit lijkt met het nu algemeen aangenomen paradigma van autonomie te conflicteren. Deze oorspronkelijke modernistische opvatting houdt ermee rekening dat de literatuur een geheel nieuwe werkelijkheid creëert. Zelfs in de taalkunde wordt het idee van autonomie steeds belangrijker. De taal wordt niet meer als een spiegel van de werkelijkheid gezien, hoogstens als een vervormde spiegel ervan.

In dit verband kan men Goldmanns theorie als het product van zijn eigen tijd zien. *Le dieu caché* verscheen twee jaar vóór Barthes' *Dood van de auteur*, want men weet sinds T. A. Kuhn dat het wetenschappelijke paradigma een tijdsgebonden iets is en dus veranderlijk: geen enkel theorie heeft een absoluut monopolie op de waarheid. Daaraan kan ontleend worden dat Goldmann zich nog in het oude paradigma beweegt. Ten tweede zegt hij niet dat het werk simpelweg datgene weerspiegelt dat er is. De schrijver maakt een keuze: door *the act of integration* drukt hij de essentie van het historische bewustzijn uit en overbodige historische data laat hij rusten. In andere woorden is een literair werk zelf een interpretatie van een gegeven historisch context. Goldmann staat voor geen totaal realisme. Bovendien drukt de schrijver volgens hem niet de werkelijkheid zelf uit, maar het tijdsgebonden *bewustzijn*, dat op zich niet zichtbaar is. Dit betekent dat hij als bijzonder individu zowel uit het zintuiglijke als uit onderbewuste ideeën put, uit zijn inspiratie om het wat nadrukkelijker te zeggen. Dus kan er geen sprake van een van de werkelijkheid afgeleide descriptie. Dus hoewel het concept *vision du monde* de spiegelmetafoor veronderstelt, blijkt er dat het literaire werk voor Goldmann eerder een vervormde spiegel van de werkelijkheid is.

*Last but not least* wordt de voorstelling van een wereldbeeld in de literaire kritiek gebezigd als een criterium van een literaire kwaliteit. Een triviale uitspraak zoals 'deze of deze auteur creëert een eigen wereld in zijn werk', verbaast niemand, maar het is hoogstens prijzend. Het in staat zijn om een eigen wereld in een boek te creëren wordt gezien als het bewijs van de betekenis van een schrijver. Zo denkt Todd aan het einde van zijn biografie van Albert Camus



over Camus' literaire kwaliteiten na. Op grond van het-eigen-wereld-criterium vergelijkt hij Camus' niet zo omvangrijk oeuvre met dat van William Faulkner en Honoré de Balzac. Todd argumenteert in zijn reflectie over de literaire wereld van Camus dat hij geen echte classicus in de traditionele zin van het woord is geworden omdat hij in zijn werk geen hele wereld heeft gecreëerd. Om deze reden beschouwt Todd Camus als minder belangrijk dan Balzac of Faulkner hoewel *L'étranger* ongetwijfeld een meesterwerk is.<sup>19</sup>

Ik zou nog even bij het punt van autonomie willen blijven stilstaan. De autonomistische opvatting is vandaag de dag nog steeds een automatisch aangenomen paradigma binnen de literaire wetenschap. Daarbij moet echter volgens mij een contextueel onderscheid gemaakt worden betreffende het niveau waarop er sprake van autonomie is. De gedachte van autonomie is belangrijker in het juridische domein: als een werk klaar is, is de schrijver niet verantwoordelijk voor de effecten die het op de lezer heeft. Zo was Goethe er niet verantwoordelijk voor dat jongelingen in zijn tijd onder de indruk van *Die Leiden des jungen Werthers* zelfmoord pleegden. Betreffende het ontstaan van een literair werk wordt sinds recenter tijden eerder de toestand benadrukt waarin de schrijver zijn werk produceert. Er waren zo weinig schrijvende vrouwen in de negentiende eeuw omdat ze zich het leven van de schrijver vanwege de socio-economische omstandigheden niet konden veroorloven. Dus zien we dat de term 'autonoom' ambivalent is.

### 2.6.2 De spreekbuis voor een sociale klasse

Als men zich afvraagt welke rol volgens Goldmann een auteur speelt, dan luidt het antwoord: die van de geëngageerde spreker van zijn sociale klasse. Goldmann stelt zich voor dat elke schrijver tot een bepaalde sociale klasse behoort en deze juist een juiste context representeert waarin men een schrijver moet verankeren. De literaire wetenschapper zou in principe eerst de *vision du monde* van de sociale klasse moeten reconstrueren en pas daarna naar een tekst kunnen gaan. Dit punt is theoretisch problematisch en heeft in feite politieke implicaties.

De theorie van Goldmann ontstond in de periode waarin de verzuiling in Nederland nog doorwerkte. De maatschappij van toen was sterk hiërarchisch en collectivistisch. Gezien de sterke individualisering sinds eind jaren zestig (Righart 1995: 25-31) is het echter moeilijk om

---

<sup>19</sup> 'In a recent readers' survey in France, Camus is well placed among classic favorites like Balzac, Corneille, and Molière. (...) Unlike other great novelists in literary history, Camus did not invent *his own universe*, but his two best efforts, *L'Etranger* and *La Chute*, have the original and powerful tone of masterpieces.' (Todd 2011: 417, 418, cursief LV)

het nu *stricto sensu* over de sociale klasse te hebben. Economisch gezien kan men het nog steeds over sociale klassen hebben, maar vanuit het sociologische perspectief lijkt het dat de Nederlandse maatschappij tegenwoordig zo genivelleerd is dat de gevleugelde stelling van Marx ‘Ze kunnen zichzelf niet vertegenwoordigen, ze moeten vertegenwoordigd worden’ in verband met de geëmancipeerde lezer niet meer houdbaar is.

Voor de asielzoekers, die het Nederlands niet bemachtigen en dus voor zichzelf niet kunnen spreken, kan een Westerse schrijver zoals Wieringa of Dimitri Verhulst nog wel spreken,<sup>20</sup> maar voor zijn eigen tijdgenoten? Wieringa behoort tegenwoordig zeker tot de gegoede Nederlandse middenklasse, maar wordt hij er daarom de spreker van? Hoe komt men te weten dat een schrijver niet alleen zijn individuele meningen, maar zelfs het bewustzijn van een hele sociale groep belichaamt? Het schijnt dat de schrijver van nu niet meer zo in een sociale klasse verankerd is. Hij spreekt niet zo sterk voor belangen van zijn eigen sociale groep.<sup>21</sup>

Aan de andere kant kan men niet negeren dat de kracht van het woord erop berust dat het datgene uitdrukt wat een heleboel mensen denken die het zelf niet kunnen formuleren. In dat geval zou het in termen van Goldmann echter om een algemeen wereldbeeld gaan dat dankzij de globalisering over sociale klassen en zelfs nationaliteiten heen werkt. De sociale functie van de literatuur en cultuur stelt een hele kwestie voor. Op deze plaats laat ik ze even ter zijde. In mijn scriptie speelt ze een essentiële rol, al kan men blind zijn voor de neiging van de Westerse postindustriële consumptiemaatschappij tot het isoleren van de literatuur (door de tv en digitale media) in marge van de consumptie.

Door de theorie van Meizoz kan de rol van de spreker van een sociale groep een deel van het *posture* van een auteur uitmaken. Hoewel de auteur volgens Goldmann sociaal geconditioneerd is, blijft hij een uitzonderlijk individu. Deze voorstelling komt tegenwoordig terug in de kunstenaarsopvatting van Franse sociologe Nathalie Heinich in haar idee van singulariteit (het *regime de singularité*). (Timmermans 2013: 15-16)

## 2.7 Samenvatting

De materialistische theorie van Goldmann is gebaseerd op het sociale aard van een literair werk. Het werk functioneert als een spiegel van het bewustzijn van zijn eigen tijd. De literaire tijdgeest

---

<sup>20</sup> Verhulst doet dit in zijn roman *Problemski hotel* (2001) waarin de situatie in een asielinstelling wordt geschetst.

<sup>21</sup> Dit hangt waarschijnlijk met het verdwijnen van de autoriteit in de moderne wereld samen.

wordt benadrukt. Als de literaire wetenschapper er een vertoog over wil bieden, moet hij/zij het werk in een relevant geheel plaatsen. Hoewel er meer mogelijkheden zullen zijn, is dit geheel volgens Goldmann een relevante sociale klasse. De schrijver verwoordt het wereldbeeld (*vision du monde*) dat de klasse heeft en hij wordt op deze manier geëngageerd.

Voor mijn onderzoek naar het *posture* van Tommy Wieringa zijn enkele ideeën van Goldmann van belang. Hij neemt de auteur als literaire socioloog en historicus serieus. Daaraan wordt de nadruk op het verband tussen het werk en de samenleving gerelateerd, wat volgens Vaessens niet vanzelfsprekend is. De auteur is voor Goldmann geen *island entire of itself*. Het idee van de interactie van de auteur en het literaire veld komt in het concept *posture* terug. Verder zijn twee aspecten belangrijk: het onderscheid tussen het essentiële en niet-essentiële dat gebaseerd is op de synthese (het geheel), die op grond van de ‘parallele vindplaatsen’ (de term van Antoine Compagnon) wordt gemaakt. (Rovers 2011: 36) Ten tweede komt het onderscheid naar voren tussen de subjectieve en de objectieve betekenis van een werk. Dit zou kunnen vervangen worden door het externe *posture* van Meizoz. Al wordt er bijvoorbeeld een kritiek geleverd op de ‘reductie van de literaire tekst tot een *vision du monde*’ (Demeyer & Vitse 2014: 536), blijft *The hidden god* relevant voor een contextueel gericht onderzoek.

## **2.8 De dood en de geboorte van de auteur**

In dit hoofdstuk buig ik me in het kort over de evolutie van het auteursconcept in het poststructuralisme van de jaren zestig. Een scriptie over de auteurshouding kan kennelijk *De dood van de auteur* als een mijlpaal in de literaire wetenschap niet overslaan. In de literatuur wordt zowel de aandacht besteed aan de rehabilitatie van de auteur (zie *hoofdstuk 2.1*) als aan de poging om dit fenomeen te negeren. Verder bespreek ik in het kort de bijdragen van Barthes en Foucault betreffende de auteursopvatting. Een korte presentatie van hun visie zal voldoende zijn voor de doelen van deze masterscriptie.

### **2.8.1 De dood van een auteur en van een criticus**

De literaire kritiek van de negentiende eeuw wordt door invloedrijke Franse criticus Sainte-Beuve (1804-1869) gerepresenteerd. Sainte-Beuve was vernieuwend in die zin dat hij een nieuwe romantische esthetiek definieerde: het antieke model van schoonheid is niet meer het

enige dat mogelijk is. Een criticus moet van in plaats van van a-prioristisch criteria van schoonheid van zijn eigen smaak uitgaan die hij steeds moet cultiveren. (Sainte-Beuve 1969: 18) De opvatting van Sainte-Beuve was echter zo overheersend in de literaire wereld dat Marcel Proust er veertig jaar na de dood van de criticus een kritiek op leverde (*Contre Sainte-Beuve*). Sainte-Beuve baseerde zijn aanpak op grond van het causale argument op de biografische lezing van een tekst:

‘De lectuur van een biografie van een groot schrijver, dat is de meest vruchtbare en leerzame onderneming die een criticus kan aanvangen.’ (geciteerd door Rovers, in Rovers 2011:19)

Men ziet dat de opvatting van Sainte-Beuve in feite weinig aandacht aan primaire teksten besteedt. Zijn uitgangspunt was psychologisch. Centraal staat in zijn systeem het genieconcept en het talent. (Sainte-Beuve: 1969: 221) Voor Proust was het ook erg dat Sainte-Beuve de literaire tekst tot de auteursintentie reduceerde en de betekenis van de tekst alleen maar aan die oorspronkelijke intentie afleidde. (ibid.: 18-19) Vandaag de dag lijkt deze aanpak nogal absurd te zijn, want het negeert een hermeneutisch proces van de lezer dat van aard temporeel is en dus veranderen kan. Bovendien waren er ook schrijvers die Sainte-Beuve monopolie op de literaire kwaliteiten niet accepteerden. Zo schrijft Zweig (1976: 101) in zijn biografie van Balzac dat de schrijver weinig aan Sainte-Beuves recensies had en hij de voorkeur aan de opinie van een vriendin gaf die als vrouw toen niet hooggeschoold was, maar wel belezen en intelligent. Noch een andere classicus Stendhal ging in de canon van Sainte-Beuve binnen.

In zijn argumenten tegen Sainte-Beuve baseerde Proust zich op een originele opvatting van het ontstaan van een literaire tekst. Volgens Proust wordt een roman of gedicht door een ander ‘ik’ voortgebracht dan het burgerlijke ‘ik’ dat voor andere burgers zichtbaar is. Proust ziet een duidelijk verschil in intenties van dichterlijke vrijheid tussen de auteur en de burger (de persoon).

Barthes’ bescheiden, maar invloedrijke manifest met de ‘sloganeske titel’ *De dood van de auteur* (1967) kan als een uitdrukking gezien worden van een bepaalde mijlpaal in de literaire wetenschap. Dit opstel geeft vooral de kritiek op een auteursintentie en op het idee van een boodschap. Barthes stelt tegen de voorstelling van een literaire tekst als boodschap voor de opvatting van een werk dat een ‘weefsel van citaten’ is en geen definitieve betekenis heeft. Volgens Rovers vormt Barthes’ essay het hoogtepunt van de modernistische emancipatie van de tekst en van de lezer. (Rovers 2011: 24-25) Rovers bedoelt daarmee dat Barthes’ essay in de modernistische context verscheen waarin ook Proust zich bewoog. Een belangrijk punt is nog

het feit dat Barthes ethiek door esthetiek vervangt.<sup>22</sup> Het vervagen van de auteur was geen definitief standpunt van Barthes. Zoals Rovers uitlegt rehabiliteerde Barthes zelf aan het einde van zijn academische carrière het auteursconcept ('retour de l'auteur'). De dagboeken van Kafka en Tolstoj waren voor hem interessanter dan hun fictieve werken. (ibid.: 29)

### 2.8.2 Foucault

Het artikel van Foucault *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) biedt meer plaats voor overwegingen over het auteurschap dan Barthes' korte bijdrage. Ik zal hem door de gedachten van de Franse historicus Roger Chartier weergeven.

Foucault, die zichzelf *un historien des idées* noemde, kreeg een algemene bekendheid door het begrip discours. Een discours bestaat uit een hiërarchische ordening van uitspraken die machtsverhoudingen weerspiegelen. Dit idee correspondeert met Goldmanns holistische visie op de literaire productie. Een ander punt dat zij samen hebben is de geconditioneerdheid van de auteur per sociale context. Menselijke verhoudingen zijn dan volgens hem de bron van macht. (Foucault 1996: 195–226) Rovers maakt ons attent dat Foucault teksten in de meest brede zin onderzoekt. Hij is op zoek naar het systeem van regels (het discours) achter bepaalde opsommingsteksten. In verband met Barthes laat Foucault een polemisch geluid horen:

'It is obviously insufficient to repeat empty slogans: the author has disappeared (...). Rather, we should reexamine *the empty space left by the author's disappearance*' (Foucault 1969: 121, cursief LV)

De auteur is volgens Foucault niet dood. Zowel het metonymische gebruik van het woord 'auteur' (bijvoorbeeld in de uitspraak 'ik lees Aristoteles') als de ordening van boeken in een bibliotheek bewijzen dat de auteur als een fenomeen niet zomaar een weg te laten item is. Het woord 'auteur' heeft een duidelijke functie. Verder buigt Foucault zich over de auteursfunctie en het auteurschap. Foucault beschouwt de auteur als een construct en zijn auteurschap als een historische constructie. Het boek blijft niet meer, zoals traditioneel werd gezien, het product van de auteur. Integendeel, het boek maakt de auteur. De auteur wordt een product van de interactie tussen zijn boeken enerzijds en tijdsgebonden discoursen anderzijds.

---

<sup>22</sup> 'Literatuur biedt volgens Barthes niet de morele eenheid die de maatschappij oplegt aan haar burgers.' (Rovers 2011: 15)

Chartier bevestigt deze invalshoek met verwijzing naar de auteursfunctie van Shakespeare en de postume publicaties van zijn werk. Aangezien er geen manuscript van Shakespeare bestaat (hoogstens een paar handtekeningen), wordt zijn auteursfunctie slechts aan het boek gerelateerd dat zowel een materieel als een discursief medium is.<sup>23</sup> Shakespeare als auteur was in een bepaald opzicht door samenstellers van zijn oeuvre gemaakt. Op dit punt is het ontstaan van Shakespeares oeuvre vergelijkbaar met dat van middeleeuwse corpora. Aan de andere kant twijfelen historici er niet over dat Shakespeare een reële persoon was. Al weet men weinig over hem, er bestaan tamelijk vroeg biografieën over hem om de reden dat zijn oeuvre bestaat. Chartier maakt hierop de volgende opmerking die op het stuk van Rovers over Kellendonk doet denken:

[S]ituer les œuvres à l'intérieur de la vie suppose de retrouver la vie dans les œuvres elles-mêmes.  
(Chartier 2012/3: 19)

Chartier informeert ons verder dat het idee van auteursrechten in de verlichting ontstaat. De filosoof Fichte was daar in 1791 paradoxaal tegen. Het boek schrijven was volgens hem slechts de vorm geven van ideeën die universeel waren en dus algemeen beschikbaar. Aan de andere kant was men toen vanwege de fascinatie voor de uniekheid van de mens op zoek naar manuscripten die werden gezien als een unieke verschijning van een immaterieel genie in een materiele vorm. Daarom werden de vervalsingen van de manuscripten van Shakespeare aangemaakt. (ibid.: 13-14)

De moderne geëngageerde auteur is dan rond 1900 geboren in verband met de Dreyfusaffaire. Sindsdien is er sprake van een nieuw soort auteurschap dat aan professionaliteit en onafhankelijkheid wordt gerelateerd. Voordat ik op de discussie rond Vaessens inga, bespreek ik de term de impliciete auteur die in de ontwikkeling van de auteursopvatting een ereplaats heeft.

### **2.8.3 De impliciete auteur**

De notie impliciete auteur (oftewel ook 'implied author' genoemd) komt uit het boek van Wayne C. Booth *The Rhetoric of Fiction* (1961). Dit conceptuele instrument dient een scheiding

---

<sup>23</sup> 'Dans sa matérialité même, le livre fait l'auteur ou, mieux, « est » l'auteur lui-même.' (Chartier 2012/3: 20)

te maken tussen de verteller en de reële auteur. De afstand tussen de verteller en de lezer is namelijk kleiner dan die tussen personages en de lezer. Er kan een bepaalde contaminatie dreigen. Een antisemitische figuur is op zich geen probleem, maar een antisemitische verteller is problematischer zoals het beroemde geval van *Voyage au bout de la nuit* van L. F. Céline laat zien (de beschuldiging van het antisemitisme).<sup>24</sup> Als de tekst een bepaalde ideologie draagt, kan die in plaats van aan de reële auteur, aan de impliciete auteur herleid of toegeschreven worden. Zo kan een boek een antisemitische lading uitstralen zonder dat de reële auteur een antisemiet was. Met andere woorden kan de impliciete verteller een levensvisie dragen die niet met die van de reële auteur hoeft samen te vallen. De impliciete auteur correspondeert met wat Proust het tweede ‘ik’ noemt. Rovers geeft een definitie aan:

‘[de] “impliciete auteur” (...) is een beeld van de auteur dat door de lezer geconstrueerd wordt op grond van een verzameling tekstuele kenmerken, onder meer de personages en de metaforiek. (...) [Het is] degene tot wie de opvattingen uit een tekst kunnen worden teruggevoerd.’ (Rovers 2011:23, 61)

De impliciete auteur is het concept die de afwezigheid van het concept auteursintentie (in de literaire wetenschap *the intentional fallacy* genoemd) oplost. Het kan gezien worden als het eerste signaal van het onderzoek naar de verhouding tussen auteur en werk. De literatuurbeschouwer kan het toch over de auteur hebben zonder dat hij de tekst op basis van de oorspronkelijke intentie van de reële auteur zou interpreteren. Ten grondslag van de argumentatie van Booth ligt de morele eis van de identificatie van de lezer met de verteller. De auteur moet een vriend van de lezer zijn. (Rovers 2011: 23-24) In de Nederlandse literatuur kan als een voorbeeld van de impliciete (negatieve) verteller degene dienen die in *Mystiek lichaam* optreedt. Rovers heeft het in dit verband over de passages van *Mystiek lichaam* waarin de (tot nu toe naamloze) verteller als ‘klerk’ wordt toegesproken. Ironisch laat Kellendonk in zijn roman ‘zijn meest rancuneuze zelf’ zien.

## 2.9 Het literaire veld

Ik ga ervan uit dat het Nederlandse literaire veld van nu wordt gekarakteriseerd door het debat dat daar wordt gevoerd. Daarmee bedoel ik in eerste instantie het debat rond *De revanche van*

---

<sup>24</sup> De impliciete auteur van Céline heeft volgens Booth een te negatief beeld. (Rovers 2011: 23)

*de roman* (2009) want dit boek vormt een poging om de hedendaagse Nederlandstalige romanproductie te beschrijven. Voor het doeleinde van mijn scriptie lijkt het me voldoende om de discussie rond dit boek, dat ik als representatief beschouw, te schetsen. Daarbij ga ik van het artikel van Demeyer & Vitse ‘Revanche en conflict’ (verder D & V) uit dat een gefundeerde commentaar op Vaessens’ boek voorstelt. Het gaat me om het Nederlandse literaire bedrijf waarin Wieringa een rol speelt. De meer sociologische kijk op het literaire veld wordt dan door *De productie van literatuur* (2006) van Dorleijn en Van Rees aangeboden, maar die laat ik ter zijde. Ter navolging van Goldmann richt ik dit gedeelte eerder op ideeën en ideologie.

In Vaessens’ boek staat de ontwaarding van de literatuur centraal. Daarmee bedoelt hij haar verlies aan prestige in de samenleving en aan de belangrijke culturele rol die ze ooit speelde wat aan ‘de formele zelfbeslotenheid van de literatuur’ wordt gerelateerd. Daar hangt de vraag naar de (nieuwe) legitimatie ervan mee samen omdat de literatuur tengevolge van de ontwaarding eerder een monoloog wordt. In zijn schets van de naoorlogse literatuur onderscheidt hij de humanistische, relativistische en laatpostmodernistische positie. De humanistische positie (‘het humanistische modernisme’ en conservatisme) wordt gekoppeld aan de literaire autonomie. De relativistische positie dan weer aan formele experimenten van de jaren tachtig en vooral aan de alomtegenwoordige ironie en het cynisme. Wat Vaessens het laatpostmodernisme noemt, heeft betrekking op de stand van de literatuur van nu en op het overtreffen van de ironische houding. Vaessens stelt dat na 11/9 ironie haar macht heeft kwijtgeraakt (of nog moet kwijtraken). Er ontstaat een nieuwe behoefte aan de geëngageerde roman. ‘De barricade van de ironie’ werkt dit echter nog steeds zo tegen dat ze met de Berlijnse muur wordt vergeleken. (Vaessens 2009: 107) De laatpostmoderne auteur overweegt daarom de waarden van het humanisme opnieuw en hij stelt de relativistische positie ter discussie zonder ze categorisch te verwerpen. (Demeyer & Vitse 2014: 516, verder D & V)

Het huidige literaire veld wordt volgens Vaessens door de concurrentiestrijd enerzijds en ‘overproductie’ anderzijds gekarakteriseerd. De concurrentiestrijd verloopt dan op enkele niveaus tegelijk: Individuele schrijvers zijn concurrenten van elkaar, maar de literatuur wordt ook in sterke mate door media geconcentreerd (er is sprake van mediatisering). Dit komt als de ‘revanche van de roman’ terug, wat als de uiting van het relegitimeren van de roman wordt gezien. De schrijvers reageren op de bovenvermelde ontwaarding met het zoeken naar de heraansluiting bij het publiek en de heropleving van realistische vormen van verhalen en journalistieke genres. Met andere woorden worden publieksbereik, mediabereik en commercieel succes van belang. Dit kan als enkele eisen van het huidige literaire veld bekeken



worden. Ter illustratie van deze tendens vermelden D & V (2014: 525) Februari die in zijn ontwikkeling een stap van experiment naar leesbaar proza zette.

D & V stemmen in op Vaessens' oproep tot engagement in, maar voegen toe dat dit de aanpassing aan de heersende literaire normen veronderstelt, wat het literaire experiment van spel uitsluit. (ibid.: 517) Met andere woorden geven zij kritiek op het consensusmodel dat ten grondslag van Vaessens visie ligt. Volgens hen biedt deze opvatting geen plaats voor de kritiek op de heersende orde (hegemonie) waarbinnen de literaire cultuur functioneert. Vaessens accepteert hegemonie als de enige bestaande orde. In zijn visie blijft de mogelijkheid van het engagement beperkt, want hij rekent alleen het succesvolle engagement mee. Er blijft geen plaats voor marginale stemmen. D & V pleiten voor de geëngageerde literatuurstudie: de literatuurbeschouwing moet een debat over de aard van de samenleving voeren. Dit zou door het expliciteren van het engagement van primaire werken moeten gebeuren. Wat beide partijen gemeenschappelijk hebben is het feit dat literaire teksten interventies van de auteur in de publieke sfeer zijn, maar D & V (2014: 532) eisen nog om hegemonie ter discussie te stellen: ze zoeken posities in en tegenover een bepaalde hegemonie. Volgens D & V heeft het literaire veld een conflictueus karakter, dat wil zeggen dat er een strijd om hegemonie verloopt. Ze geven eveneens kritiek erop dat de hegemonistische literatuurwetenschap slechts succesvolle auteurs onderzoekt. Experimentele schrijvers laat ze in de marge.

Andere theoretici plaatsen de literatuur in de populaire cultuur. Dit geeft een tamelijk grote verantwoordelijkheid aan de lezer: hij/zij moet een goede keuze maken. Daarom is er sprake van 'quality consumerism', maar dit gaat gepaard met de 'taste crisis'. De motor van de populaire cultuur waarvan de literatuur in deze visie een onderdeel is, is het consumentisme. De lezer wordt nu als 'culturele omnivoor' gezien. De huidige vorm van de literatuur, 'chic lit' genoemd, moet haar plaats vinden tussen de oude literaire cultuur (het conservatieve humanisme in Vaessens visie) en het 'mere consumerism'. Dit kan gebeuren door de nadruk op kwaliteitssmaak. Daarbij moet ermee rekening gehouden worden dat de juiste smaak 'nu niet meer automatisch met (...) hoger onderwijs noch met kapitaal [komt]'. Eerder is het een kwestie van populaire cultuur of 'het literaire aura'. (D & V: 523-528)

Om het samen te vatten is de eis van het literaire milieu nu om geëngageerd te zijn, dat wil zeggen 'een betrokken partij in een conflictueuze situatie' te zijn. De schrijver moet met buitenliteraire zaken bezig zijn. Dit vraagt een kritische lezer in plaats van een consument. Aan de andere kant zijn de literatuurbeschouwers zich bewust van de politieke ambiguïteit van de tekst. In het poststructuralistische kader is het onmogelijk om eenduidige relaties aan te wijzen tussen literaire strategieën en politieke effecten, want de kunst beweegt zich in het esthetische

regime (de term van J. Rancière) waarin de geadresseerde niet duidelijk is.<sup>25</sup> De literaire strategie en de literaire ideologie staan apart. De nadruk ligt op de symbolische lading van esthetische tekens eerder dan op het mimetische betekenisregime: literaire teksten bieden vandaag de dag geen eenduidige boodschap. (D & V: 533-534)

We zien dat het literaire veld nu vraagt om zich naar in het publieke debat te mengen. De auteur moet aan de eisen van het publieksbereik (leesbaar zijn) en mediale aanwezigheid voldoen. Daarmee hangt ook de verschuiving in de letteren samen, vanaf de focus op autonomie in de jaren zeventig tot de eis van authenticiteit van een verhaal. Tenslotte moet hij met een bepaalde onzekerheid de rekening houden wat zijn publiek betreft. Vaessens drukt het bondig uit in verband met Zwagerman:

‘het [is] voor de hedendaagse schrijver moeilijker dan voor zijn voorgangers in te schatten wat zijn rol is in cultuur en maatschappij.’ (Vaessens 2009: 121)

Daarnaast is het niet duidelijk wie de lezer vandaag de dag precies is. In de literatuurwetenschap verloopt dan de discussie tussen de aanhanger van het consensusmodel (Vaessens), diegenen die voor het linkse ‘negatiemodel’ staan (D & V) en diegenen die de literatuur in de populaire cultuur plaatsen (Bruyn & Verstraeten). Nu zijn de eisen van het literaire veld op de auteur duidelijker: de auteur moet niet te controversiële uitspraken laten horen, hij moet belezenheid uitstralen en de eis is dat hij iets nieuws vertelt. (Van Rees & Dorleijn 2006: 26) Dit wordt goed weerspiegeld door de terugkeer van de traditionele manieren van het vertellen.

---

<sup>25</sup> Dit argument stellen D & V tegen Vaessens realiteitsopvatting.

### 3. DE *POSTURE*THEORIE VAN MEIZOZ

#### 3.1 Definitie

Jérôme Meizoz onderzoekt een beeldvorming over een auteur. Hij noemt deze beeldvorming *posture* (oftewel een *auteursposture*) wat de literaire identiteit belichaamt. De term wordt gedefinieerd als volgt. Het *posture* is:

‘the manner of taking up a position in the field. (...) it allows for thinking at once the writer’s *strategy in the field* and his formal options, so as to understand *his personal poetics*. (...) On the scene of the literary enunciation, the author *presents* as well as *expresses* himself equipped with his persona or posture.’ (Meizoz 2010: 83, 84 cursief LV)

De term slaat, wat etymologie betreft, op het Latijnse ‘persona’ terug, wat oorspronkelijk een masker betekende. De ‘persona’ houdt o. a. het idee van een stem in. Ook doet het denken aan het bekende concept van C. G. Jung dat een maatschappelijke rol markeert. Het concept *posture* verbindt zowel het aspect van zelfexpressie als dat van zelfpresentatie. Anders gezegd maakt het concept het mogelijk om de auteur als ‘geïnspireerde producent van meesterwerken’ enerzijds en als ‘strateeg die allerlei manoeuvres’ in het literaire veld uitvoert (de termen van Vaessens) anderzijds te verbinden. Deze twee aspecten hoeven niet altijd samen te vallen. Een typisch voorbeeld van het *posture* is het gebruik van een pseudoniem.

We zien dat de term *posture* dubbelzinnig is. Het idee is dat de schrijver verschillende *postures* of houdingen kan aannemen. Het idee in de literatuursociologie is dat hij/zij dat doet om zijn/haar positie in het literaire veld te verbeteren, maar dat is niet alles, omdat er ook het aspect zelfexpressie een rol speelt. Volgens ’t Hart (1980) is het schrijven zelfs op zelfexpressie gebaseerd. Schrijver zijn kan niet gereduceerd worden tot het strategisch handelen, want niet elke schrijver handelt machiavellistisch. De personale poëtica staat niet aan de kant van pure calculatie. Het belangrijk is dat het *posture* de auteur als een bijzonder individu, dat literaire teksten produceert, met zijn maatschappelijke rol aaneenschakelt.

Meizoz (2010: 84) zegt dat *posture* geen constructie van een auteur is. Aan het auteursbeeld nemen er verschillende actors deel zoals journalisten, critici en biografen. Hun uitspraken zijn vormend voor het auteursbeeld. Het *posture* begint met een publicatie en houdt ook parateksten (een boekomslog) in. Het wordt verder in a) ‘non-verbal behaviour’ en b) discours ingedeeld. De niet-discursieve dimensie bestaat uit kleding, gebaren en mediaal uiterlijk. Meizoz vermeldt

bijvoorbeeld ‘Sartre’s cigarette’. In de Nederlandse literatuur kan men het kapsel van Gerard Reve als voorbeeld nemen: een van personages in *De woongroep* van Franca Treur heet Reve, want hij is een homo en heeft een reviaans kapsel.

De discoursieve dimensie, door Meizoz ‘ethos’ genoemd, wordt door ‘the textual self-image offered by the enunciator’ gevormd. Verder leg ik de term ethos uit. Belangrijk is nog te zeggen a) dat *posture* een interdisciplinaire term is: het is ontsprongen op de kruising tussen retorica, sociologie en literatuurwetenschap. b) Het heeft altijd een betrekking op het literaire veld.

### 3.2 Archetypische *postures* – casus Rousseau

Meizoz formuleert zijn opvatting van *posture* op basis van de casus J. J. Rousseau. Hij doet dit niet omwille van de geïnteresseerdheid van historicus, maar omdat er veel (Franse) schrijvers waren die Rousseau-achtige *postures* aannamen, onder wie L. F. Céline. Meizoz’ bijdrage heet ‘Moderne nakomelingen van *posture*’ (‘Modern Posterities of Posture’) wat veelzeggend is.

Volgens Zwagerman kan de hedendaagse schrijver geen nieuwe bohemien meer gaan spelen. De status van kunstenaar-bohémien is volgens hem ‘onherroepelijk ge vulgariseerd’. De schrijver kan in de gemediatiseerde wereld niet geen nieuwe Ginsberg meer proberen te zijn. (Vaessens 2009: 121) De context waarin Vaessens Zwagermans opinie bespreekt, is de dood van het avant-garde. Dit doet denken aan Goldmanns idee van de geconditioneerdheid door socio-economische omstandigheden. De tijd van de globalisering is anders dan het interbellum en daarom is eveneens het *posture* van bohemien verdwenen.

Meizoz brengt daar echter het idee tegen in dat er archetypische *postures* bestaan en dat ze nog doorwerken wat het geval van Rousseau’s *posture* bewijst. In de veldtheorie is er namelijk sprake van het geheugen van het literaire veld. Archetypische *postures* (ambachtsman, bohemien) reizen volgens hem door de tijd heen en ze circuleren in het culturele geheugen, maar elke schrijver neemt zulke *posture* op een nieuwe manier aan zodat de *postures* niet gelijk blijven. Zo kan Céline zich als Rousseau voordoen zonder dat hij ophoudt Céline te blijven.

In het navolgende ga ik naar het *posture* van Rousseau kijken, omdat Meizoz op grond van zijn artikel over Rousseau zijn *posture*theorie concretiseert. Hij expliciteert daar het idee van het geheugen van het literaire veld. Het *posture* van Rousseau betreft dan voornamelijk zijn interne *posture*, want er is sprake van expliciete zelfpresentatie in zijn werk.

### 3.3 Casus Rousseau

Rousseau heeft veel geschriften geschreven waarin hij zijn eigen houdingen en meningen in kaart bracht. Dit maakt het voor Meizoz mogelijk om het interne *posture* van Rousseau te beschrijven. Rousseau schreef in zijn autobiografische werken zoals *Les Confessions* een duidelijke zelfrepresentatie (*Jean-Jacques*). Jean-Jacques weigert bijvoorbeeld zich in Parijs aan te passen aan ‘conventions of the court’ zodat het beeld van Jean-Jacques als een onafhankelijk individu naar voren komt. *Les Confessions* waren oorspronkelijk bestemd als de zelfverdediging van Rousseau.

Volgens Meizoz bestaat het *posture* van Rousseau uit drie aspecten: 1. de geheimzinnige afkomst (‘obscure origins’) – van zijn ouders kende hij slechts zijn vader. 2. Het ambachtsmanaspect (‘his posture of being a “craftsman”’), waarmee duidelijke sympathieën tot lage, zwijgende klassen en een licht afkeer tot de adel en gegoede burgerij gepaard gaan (‘a loyalty pledged to a social class whose members do not have a say in the matter’). Rousseau doet zich voor als een spreker van de lage klassen. 3. De economische en ideologische onafhankelijkheid (Jean-Jacques sprak voor zichzelf) – Rousseau gaf lof over armoede.

Meizoz maakt er ons attent op dat de bovenvermelde karakteristiek van Rousseau geen masker is waaronder de echte Rousseau (een burger, een persoon) zich zou verstoppen. Integendeel heeft het *posture* van Rousseau betrekking op het literaire bedrijf van toen:

‘Rousseau’s posture acquires full meaning in the context of rapid changes in the publishing world during the final decades of the Ancien Régime. Subject to the censorship and to the royal privileges guiding the book trade, men of letters had to negotiate their autonomy while situated between establishment patrons and an emergent reading public.’ (Meizoz 2010: 89)

Dit brengt Meizoz’ aanpak in de nabijheid van Goldmanns theorie van de sociale verankering van de tekst in het historische kader. Voor Rousseau kostte de moeite om in de toenmalige (met Hegel gezegd) irrationele verdeling van de gecensureerde maatschappij in standen als republikein op te treden. Later kreeg hij ook paranoia. Ditzelfde geldt voor Mozart: met zijn beslissing om onafhankelijke kunstenaar te worden zette hij ‘his entire sociale existence’ op het spel. In tegenstelling tot Meizoz is Goldmann niet bezig met de *postures* die de schrijver kan aannemen. Meizoz vergelijkt verder de excentrische *posture* van Rousseau met die van Voltaire en legt uit dat hun ideologische verschillen van sociale aard waren.

De eerdergenoemde botsing tussen de auteur en het veld (socio-economische omstandigheden) slaat op het conflictueuze karakter van het veld zelf terug, beschreven door Demeyer en Vitse, maar ook op de interpretatie van het *posture* als de manier waarop een auteur over zijn eigen positie onderhandelt. Het idee is dat de schrijver zich binnen de literaire ruimte positioneert en als de stand van het veld verandert, en dat hij probeert een nieuw *posture* in te nemen. Maar opnieuw: het algehele *posture* is geen kleding die vanwege omstandigheden willekeurig aangetrokken of uitgetrokken kan worden. Meestal wordt het afhankelijk van de persoonlijke eigenschappen en inclinaties van een concrete auteur. In de veldtheorie is ook de relatie onduidelijk de relatie tussen het veld en het publiek.

Het wordt gezegd dat de schrijver op een actieve manier over zijn eigen positie onderhandelt. Hij wil gelezen worden en zich in het veld zich laten zien. Het lijkt er echter op dat dit geen rekening houdt met de eerdergenoemde semantische onbepaaldheid van het literaire werk. Als in de literatuur een mathematische calculatie mogelijk was, zouden de letteren een spel met cijfers worden, maar dat is niet het geval. Op de auteursopvatting als strateeg is er veel kritiek.<sup>26</sup> Rousseau kleepte zich praktisch als bedelaar, niet om het succes, sociaal of literair dan ook te halen, maar om de eenvoudige reden dat hij trots was op zijn afkomst. Aangezien het *posture* als een dynamische constructie mag gezien worden, wordt de kwestie van waarheid (essentie) uitgesloten:

‘The notion of posture, therefore, makes clear that the *biographical question* whether Rousseau was “*honest*” or not, barely makes sense. On the contrary, there are *observable effects* and consequences of an author’s posture on the life of the individual citizen it upholds.’ (Meizoz 2010: 93, cursief LV)

Dit heeft een betrekking op de tegenspraak (of ambiguïteit) van de uitspraken van Gerard Reve die ik in de inleiding vermeldde. De uitleg is dat de schrijver zowel een genie als een ambachtsman kan zijn afhankelijk van welk *posture* hij aanneemt. Een parodistisch *posture* en allerlei variaties van de hoofdspostures, worden bijvoorbeeld niet uitgesloten. Verder proberen we het concept *posture* helder te krijgen door het introduceren van andere conceptuele bepalingen, waaronder het concept ‘ethos’ valt.

---

<sup>26</sup> “‘Strategie, strategie – ik lees alleen nog maar over strategie. Wat heeft die Bourdieu toch allemaal aangericht,’ zo hoorde ik onlangs een oudere collega-neerlandicus verzuchten.” (Vaessens 2009: 213)

### 3.4 Ethos

In de opvatting van Meizoz heeft de auteurshouding verschillende onderdelen. De discursieve dimensie ervan wordt weleens ‘ethos’ genoemd. Het ethos is iets wat een schrijver demonstreert, het is een onderdeel van het *posture*. Het ethos kan in het algemeen als discursief gedrag beschreven worden. Zo kan over Gerard Reve gezegd worden dat hij aan zijn ethos verschillende vormen (genie, ambachtsman) gaf die met elkaar conflicteerden. Zowel *posture* als ethos elimineren dus de kwestie van waarheid. Ze beschrijven complexe verhoudingen waarbinnen het moeilijk is om de feitelijke correspondentie tussen uitspraken en beelden enerzijds en de realiteit anderzijds achter te halen. Aan de andere kant is het doel van ethos om zichzelf geloofwaardig te maken wat ook het gebruik van dit woord in de ethische zin bewijst.

De betekenis van ethos schuift nogal van theoreticus tot theoreticus, maar belangrijker is daarbij de betrekking op retorica. Meizoz heeft het over ‘a textual posture’ dus over een tekstueel zelfbeeld. Volgens hem bestaat het ‘authorial posture’ uit één of meer tekstuele ethossen. (Meizoz 2010:84) Het ethos kan echter ook een betrekking hebben op ‘general way of being of writer’. Dit is het geval in de oorspronkelijke concept van Alain Viala, die ook de auteur van het concept *posture* is. Meizoz ging van deze opvatting uit en maakte het concept ethos breder. Zowel de term *posture* als ethos zijn zeer complex, want ze benoemen de interactie tussen de auteur, zijn oeuvre en het literaire veld. Deze complexiteit van interdisciplinaire aard kan een methodologisch probleem voorstellen, want het is niet van tevoren duidelijk wat alles onder het onderzoeksobject valt. Centraal staan eerder complexe interacties dan een afgebakend gebied van kennis (alleen één werk, alléén het mediale beeld), want de auteur staat met zijn benen in meerdere velden tegelijkertijd. Ik beslist dit om door Goldmanns idee van de conceptuele essentie op te lossen.

### 3.5 Imago, extern en intern *posture*

Jeroen Dera (2012) voegt enkele elementen aan het concept *posture* van Meizoz toe. In verband met het auteursbeeld van Hans Faverey onderscheidt hij twee types *posture*: a) intern *posture* en b) extern *posture*. Het interne *posture* kan op basis van de literaire teksten van een auteur geconstrueerd worden. Dat is zo in het geval van autobiografische werken die op zichzelf het auteursbeeld construeren. Het externe *posture* is dan het beeld van de auteur die anderen over hem maken. Dit wordt ‘imago’ genoemd, hoewel het externe *posture* kan in andere gevallen ook aan secundaire uitingen van de auteur zelf kan worden afgeleid, zoals we in hf 2.1 hebben

gezien. Dus de term ‘het externe posture’ heeft een bredere betekenis dan ‘imago’. In deze scriptie begrijp ik imago als het mediale beeld van een auteur. Met het externe *posture* bedoel ik dan het *posture* die gebaseerd is op het ethos van een schrijver in media. Al is het verband tussen het interne en externe *posture* vaak niet symmetrisch, toch is dit onderscheid handig.

### **3.6 Rovers: auteursfiguur en figuurauteur**

Rovers (2011: 34-37) past Meizoz’ terminologie van het Nederlands aan. Hij onderzoekt de ‘unieke verschijning van een auteur in zijn oeuvre’ en noemt deze verschijning ‘de figuur in het tapijt’ wat naar een verhaal van Henry James verwijst. In zijn proefschrift introduceert hij de begrippen ‘auteursfiguur’ en ‘figuurauteur’. De auteursfiguur wordt aan de literaire tekst gerelateerd, dus gaat het om het tekstueel beeld van een auteur. Al schrijft een auteur niet autobiografisch, toch is er sprake van de auteursfiguur. Hij hanteert bepaalde (voor hem typische) thematiek en verteller. De figuurauteur ontstaat er in verband met ‘vertogen over oeuvre en auteur’. Het conceptualiseert het ‘imago’ van een auteur. Het verband tussen de figuurauteur en auteursfiguur mag dan dialectisch genoemd worden, beschouwers buigen zich over de auteursfiguur. Met hun vertogen dragen zich echter bij ‘aan de vorming van een nieuwe figuurauteur’. Het oeuvre en de auteur gaan hand in hand. De terminologie van Rovers vermeld ik als een toepassing van de oorspronkelijke theorie in neerlandistiek. In mijn onderzoek naar Tommy Wieringa zal ik eerder de terminologie van Meizoz bezigen.

### **3.7 Samenvatting**

Het concept *posture* beschrijft complexe relaties tussen de auteur, zijn werk en het literaire veld (dat wil zeggen maatschappelijke instituties). Dit concept benoemt de auteurshouding die door een auteur wordt ingenomen. Dit kan zowel op het niveau van een literaire tekst als op in media gebeuren en het betreft zowel van lichamelijk uiterlijk als discoursieve communicatie. Het *posture* bestaat zowel uit zelfpresentatie als zelfexpressie van een auteur. Beide aspecten vallen vaak samen (casus Rousseau), maar ze kunnen ook tot een tegenspraak leiden omdat de auteur verschillende ethossen (discoursieve manieren van gedrag) kan aannemen. Zo is de auteur volgens Gerard Reve zowel genie als ambachtsman. Deze paradoxale uitspraak presenteert een complexe opvatting van auteur zijn, maar trekt op hetzelfde moment de aandacht. Ten laatste maakt het concept *posture* mogelijk om een bepaalde afstand van de auteur nemen zonder hem het literaire discours uit te sluiten. Er is een aspect van gezond scepsis in: Het kan een auteur



niet alles geloofd worden wat hij zegt. Het *posture* is een actieve constructie die de ‘werkelijkheid’ kan laten rusten. Tegelijkertijd brengt het vermelde concept een nieuwe kans op het over de auteurs hebben in de tijd van de mediatisering en globalisering.

# HET ANALYTISCHE DEEL

## 4. HET *POSTURE* VAN TOMMY WIERINGA

‘– (...) *Wat wilt u precies?*

– *Uw herinneringen. De eenvoudige dingen: hoe u elkaar ontmoette, uw relatie met Tristan, met andere vrienden, een tijdbeeld misschien.*

– *Wat voegt dat toe aan wat iedereen al weet?*

– *U voegt zichzelf toe.*’ (Wieringa 2012: 59)

### 4.1 De kwestie van afkomst: tussen Nederland en Aruba

Dit jaar (2017) is Tommy Wieringa vijftig geworden. Hij heeft op zijn naam zes romans, enkele nouvelles en veel reisverhalen staan. Hij is van een goed herkenbaar uiterlijk voorzien, daartoe behoort een kaal hoofd en een lang lichaam. In de regel heeft hij een colbert aan. Hij spreekt met een rustige bedachtzame stem die af en toe van melancholie getuigt. Dat is zijn image dat in programma’s als ‘De wereld draait door’ en ‘VPRO Boeken’, maar ook op verschillende foto’s van hem, naar voren komt. Daardoor wekt hij de indruk van een burger die een geordend leven leidt en zijn belasting keurig op tijd betaalt.

#### 4.1.1 Een burgerlijke reiziger

In zijn voorlaatste boek *Honorair kozak* (2015), dat een verzameling van reisimpressies is, zijn foto’s opgenomen die aan de gewekte indruk van Wieringa als de burger een andere dimensie toevoegen: die van een avontuurlijke reiziger. Op de foto op de achterkant zien we hoe Tommy in een wit T-shirt en met een strohoed, handen in de zij, rondkijkt en op een avontuur lijkt te staan wachten. Achter hem staat een zwarte man met een hondje en een zwart meisje. Ongetwijfeld bevindt hij zich in een van de landen van Centraal-Amerika (waarschijnlijk Curaçao). Deze Tommy wekt de indruk van een avontuurlijke man die op nieuwe ervaringen wacht. Aan dit imago wordt door het motto van het boek bijgedragen. Het boek is opgedragen aan Wieringa’s moeder: ‘voor mijn moeder die me smaak voor de wereld gaf’. De meer losse kant van Wieringa wordt ook door de inhoud van het boek bevestigd. Zo zegt hij in het stuk ‘Koterij’ dat over Vlaanderen gaat, het volgende:

Ik kom uit een land waar de wet aan elke hand een ijzeren handschoen draagt genaamd Toezicht en Handhaving, zodat elk schuurtje wordt voorafgegaan door toetsingsprotocollen en lichte, middelzware of zware vergunningen. (De Poolse ambassadeur in Nederland roemde ook *de Nederlandse rationaliteit*. “De kwaliteit van de organisatie van dit land grenst aan perfectie,” zij hij. Misschien dat hij het als compliment bedoelde, maar *ik werd er zenuwachtig van.*)’ (Wieringa 2016: 274, cursief LV)

De Nederlandse rationaliteit en ‘overgeorganiseerde’ maatschappij maken Wieringa zenuwachtig. Hij geeft in dat stuk duidelijk de voorkeur aan de Vlaamse ‘anarchie’ van bouwafval en schuurtjes, boven de Nederlandse rationaliteit. Hoewel hij in Nederland in het Twentse Goor geboren is, woonde Wieringa van zijn tweede tot zijn negende levensjaar met zijn ouders op Aruba. Toen hij op laatstgenoemde leeftijd, fietsend, door een auto overreden werd, moest hij naar een ziekenhuis in Nederland. Dit betekende het einde aan zijn idyllische jeugd in het Caribisch gebied. ‘De exodus uit de tropen’ begon en dat ging gepaard met een pijnlijk ontheemdingsproces. Wieringa heeft het zelfs over *het verbannen uit het paradijs*. (Van Leeuwen: 20-02-2015, Wieringa 2015: 77-78) Toen hij twaalf was gingen zijn ouders uit elkaar. Al besloot de rechter anders bleef Wieringa bij zijn vader op een boerderij in Twente. De jaren waarin hij blowde, een oorring droeg en zelfs stal, beschrijft hij als de jaren van extatische vrijheid. (Van Santen: 16-05-2009)

#### **4.1.2 Tommy Wieringa in beeld**

In *Schrijversportretten* (Van Faassen 2010: 426) van het Letterkundig Museum verscheen het portret van de toen dertigjarige Wieringa (1997) geschilderd door Charlotte Scholten. (Zie *Appendix*.) Dit portret laat zien dat hij al in 1997 op een of een andere manier tot de republiek der letteren gerekend werd. Feit is dat Wieringa voor anno 1997 twee romans gepubliceerd had: *Dormantique's manco* (1995) en *Amok* (1997). Over het schilderij is weinig informatie beschikbaar. Er staat ‘olieverf op doek, 40x60 cm, bruikleen Charlotte Scholten’. Het hoofdattribuut van Wieringa’s uiterlijk ontbreekt op het schilderij echter niet: een kaal hoofd en een ernstig gezicht. Wieringa’s bezit doorgaans geen gezichtsbeharing, maar hier is een ringbaard aan zijn gladgeschoren gezicht toegevoegd. Het hoofd is nogal naar voren bewogen zodat de gelaatsuitdrukking het gevoel van resignatie suggereert. De gelaatsuitdrukking contrasteert met de andere kleuren. Wieringa heeft een oranje trui aan, op de achtergrond hangt

een afbeelding van een wit vlak waarin een rode ruit staat, het geheel omringd door een zwarte lijst.

Tot slot wordt het hoofd van Wieringa door een blauwe tropische kikker opgeluisterd. Men kan het portret op grond van de bovenvermelde biografische informatie als volgt interpreteren: het blank zijn, dat door de kaalheid benadrukt wordt, verwijst naar Europa (Nederland), terwijl de blauwe kikker aan Centraal-Amerika doet denken. Beiden zijn door de collagetechniek verbonden, wat de indruk van ontheemding kan opwekken. Het hoofd en de kikker behoren qua afkomst niet tot elkaar, maar ze worden wel in één portret gepresenteerd. Dit leidt tot de kwestie wie de geportretteerde is. In ieder geval heet hij Tommy Wieringa.

## 4.2 De literaire opvatting – de rol van een verhaal

Vandaag de dag doen schrijvers vaak uitspraken over hun schrijverschap en het schrijven. Wieringa is daarop geen uitzondering. In een interview zegt hij zelfs dat hij zich met die ‘zinnetjes’ die hij maakt, verveelt. Meteen daarna benadrukt hij echter dat het niet over een algemene verveling gaat, maar eerder over een verveling ‘van mezelf, door mezelf’. (Els Peek, ‘Libris Literatuurprijs 2013 Tommy Wieringa’, 1:25) Even daarvoor vermeldt hij dat hij zijn lievelingsmeesters probeert te nabootsen. De verveling komt op het moment, wanneer hij niet goed schrijft of niet weet ‘wat ik eraan [kan] doen, vandaag’. Hij verwijst hiermee zelfironisch naar zijn menselijke (of schriftelijke) limieten en ook naar zijn dagelijkse leven. Misschien dient de hyperbool van de verveling ‘van mezelf, door mezelf’ als een soort zelfverdediging tegen de retoriek van de media. Toen hij in 2013 Libris Literatuurprijs voor de roman *Dit zijn de namen* (2012) kreeg, werd hij door de journalist Takx Fabian ‘een literair grootmeester’ genoemd (wel met een onbepaald lidwoord). (BLVD, 23-04-2013)

Al is Wieringa een schrijver, die zijn manier van werken graag reflecteert, hij probeert toch een rationele aanpak tot de kunst en verbeelding te vermijden. In verband met Wieringa’s novelle *De dood van Murat Idrissi* (2017) die (net zoals *Dit zijn de namen*) over de migrantenthematiek gaat, vraagt een journaliste in een videointerview, wat Wieringa zo in deze thematiek aantrekt. Wieringa antwoordt als volgt:

Geen idee. (...) Ik wil het misschien ook niet weten. Ik wil niet zo veel weten van mijn eigen *drijfveren*. Ik wil gewoon dat ik *gegrepen word door een verhaal* en [dat ik het] goed opschrijf. Ik hoef dat niet te weten. (VPRO Boeken, 12-3-2017, 27:05, cursief LV)

Wieringa kiest voor het niet-weten. Het verhaal beschouwt hij als een agens. Hijzelf wordt dan in het ontstaan van een literair werk tot een patiëns (een drager van een discours) gereduceerd. Het thema kiest hem, hij kiest het niet. Het idee van de vermelde novelle schoot Wieringa in 2004 voor de eerst te binnen. De molens van het schrijven malen heel langzaam, legt hij uit. (Ibid.) In het videogesprek met Peter Buwalda heeft hij het in verband met zijn eerste korte verhaal over de ‘magie van het schrijven’. (Dit en het volgende in: SPUI 25, 7:30, 3:24)

‘Drijfveren’ en het ‘verhaal’ zijn centrale termen in de woordenschat van Wieringa’s discoursieve ethos in de media. Hij bespreekt ze herhaaldelijk, zoals ik nog zal laten zien. De eerste term kan men interpreteren als een verwijzing naar de onderbewuste kant van het schrijven. Wieringa wordt als schrijver door iets irrationeels aangedreven. De tweede uiting getuigt van de ‘terugkeer van de traditionele vormen van het vertellen’ en de afkeer van het experimentele proza. De term ‘verhaal’ duidt ook aan dat Wieringa iets vertelt wat in het echt niet is gebeurd. Zo is Lomark, waar *Joe Speedboot* zich ten dele afspeelt, een fictieve plaats. De literaire opvatting van Wieringa wordt nogal door de titel van een interview uitgedrukt: ‘In de werkelijkheid ligt de rijkdom.’ (Peppelenbos 2005)

In hetzelfde gesprek zegt hij dat hij door ‘bewondering en jaloezie’ op andere schrijvers aangedreven wordt. Daarnaast vertoont Wieringa een duidelijke scepsis ten opzichte van de literaire gemeenschappen van schrijvers, die samen *a creative writing* uitvoeren. De jaloezie en rivaliteit maakt het overbodig om te proberen om collectief te werk gaan. Zodra een beginnende schrijver succes haalt, laat hij volgens Wieringa de anderen van zijn kring in de steek.<sup>27</sup> Al klinkt er ironie in, hier wordt duidelijk dat Wieringa het schrijven als een individuele bezigheid in *stricto sensu* beschouwt. De schrijver moet in zijn eentje bezig zijn. Deze mening over het literaire individualisme is vrij modern. Het vecht tegen het nostalgische dromen van het Parijs van het interbellum à la Allens *Midnight in Paris* en, met Vaessens gezegd, tegen het modernistische humanisme en conservatisme.

In een interview maakt Wieringa de lezer attent op de metafoor van Thomas Rosenboom van de schrijver als de schaker. Een schrijver is een schaker die met zichzelf schaakt en voortdurend van stoel en van personage wisselt. (BLVD, 23-04-2013) Deze metafoor benadrukt de rationele kant van het schrijven: een literair werk is een literaire constructie. Anders gezegd: een literair werk is het resultaat van de calculatie die door een schrijver wordt gemaakt.

---

<sup>27</sup> Wieringa zegt hier trouwens inhoudelijk hetzelfde wat Hemingway tegen de beginnende schrijver Gil in Allens *Midnight in Paris* zegt als hij Gils roman weigert om te lezen en naar Gertrude Stein hem stuurt.

De door Wieringa bewonderde schrijvers zijn onder andere Francis Scott Fitzgerald,<sup>28</sup> Isaak Babel, Nikolaj Gogol, Konstantin Paustovski, Joseph Roth, John Fante, Denis Johnson, Michel Houellebecq en W. G. Sebald. Hij vermeldt de meeste van deze namen in *Honorair Kozak*. Wat de klassiekers binnen het Nederlandse taalgebied betreft, apprecieert hij vooral Nescio. Opvallend is ook zijn voorkeur voor de boeddhistische thematiek en lectuur zoals in de essays van *De dynamiek van begeerte* waarin de hoofdlijnen van het boeddhisme aan bod komen.

### 4.3 Historicus met een verbeelding

De Amerikaanse schrijver Saul Bellow heeft een beroemde definitie van de schrijver. De schrijver is volgens hem een historicus die verbeelding heeft, 'an imaginative historian'. (Kakutani 1981) Hij beschrijft de maatschappij met zijn eigen speciale instrumenten, waarin de fictie een essentiële rol speelt. Deze karakteristiek is op een uitstekende manier op Wieringa van toepassing.

Na de middelbare school ging Wieringa namelijk geschiedenis in Groningen studeren, hoewel hij net zoals Arnon Grunberg een acteur wilde worden. Omdat hij de studie saai vond, hield hij daar na een paar jaren mee op en ging naar de School voor Journalistiek in Utrecht. Deze tweede studie begon hij echter te laat zodat hij er eveneens mee ophield vanwege het gebrek aan geld. Toen hij jaren later in Toscane zat, kwam hij een jonge Nederlander tegen die al op jonge leeftijd kaal dreigde te worden. Deze ontmoeting, waarbij de schrijver alleen maar naar de jongeman kijkt, doet Wieringa denken aan zijn studiejaren in Groningen:

In de Groninger universiteitsbibliotheek heb ik een paar gebogen jaren tussen de boekenkasten doorgebracht, starend in *A History of the Modern World* van Palmer en Colton, *Europe and the People without History* van Wolfen Ankermits *Denken over geschiedenis*. O, die slaapliedjes die onophoudelijk uit deze boeken opklonken! *De papieren scheepjes van mijn gedachten* die overal heen voeren behalve naar *de havens van het begrip*!

In de bibliotheek leed ik aan een dwanghandeling waarvan de betekenis maar langzaam tot me doordrong. Vaak, steeds vaker, blies ik over de pagina's. Een korte, gerichte ademstoot waarmee ik de hoofdharen wegblies die naar het papier dwarrelden. De schok toen ik begreep dat ik, gebogen dromend, zelf vergrijsde tot geschiedenis... (...) Het duurde nog lang voordat ik mijn *nederlaag* erkende en me liet uitschrijven bij de universiteit. Ik kreeg een vriendin met benen tot

---

<sup>28</sup> In *Honorair Kozak* is het Wieringa's bekentenis over zijn liefde tot Fitzgerald vinden: 'Toen ik niet lang geleden voor het eerst F.Scott Fitzgerald las, wist ik opeens waar ik zo van hield bij een paar andere schrijvers: ik hield van F.Scott Fitzgerald in hun werk.' (Wieringa 2015: 92)

in de hemel, werkte als afwasser in een restaurant en begon te schrijven aan een roman. (Wieringa 2015: 63-64, cursief LV behalve de titels van de boeken)

Naast het feit dat dit citaat nuttige biografische informatie bevat, evoceert het de nogal slaperige sfeer van Wieringa's studiejaren. Opvallend zijn er het tijdsbesef (of het besef van tijdverlies), het gebrek aan concentratie en aan het 'begrip'. De wetenschappelijke teksten die over het tijdsverloop van de geschiedenis gaan, worden door het verliezen van het haar gecontrasteerd. Er is mogelijk om daar een doodsbesef in te zien: de tijd, die zo snel vliegt en haarverlies veroorzaakt, wordt met het lezen van teksten doorgebracht, waarin geen betekenis te vinden is. Met andere woorden, daar komt de tegenstelling tussen receptie en productie naar voren in: als Wieringa met zijn studie ophoudt, die uit het lezen van historische boeken bestaat, gaat hij meteen aan de slag met een roman. (Daar wordt *Dormantique's manco* mee bedoeld.)

Al reflecteert hij over op zijn studiejaren vooral in negatieve kleuren, hij wordt daar duidelijk wek door beïnvloed. De studie van de geschiedenis was voor Wieringa belangrijk omdat een docent Wieringa's papers loofde, wat hem aanmoedigde om te gaan schrijven. Het beïnvloedde in sterke mate Wieringa's stijl. Dit kan men zien aan de frequentie, waarmee Wieringa historische uitweidingen in zijn proza gebruikt: in *Caesarion* (p. 77-81) gaat de uitweiding over de geschiedenis van een fictieve stad in Oost-Engeland, in *De dynamica van begeerte* (p. 52-53) over de geschiedenis van porno, in *Honorair kozak* over verschillende onderwerpen. Zelfs in de vroege roman *Alles over Tristan* (2002) treft men de passage (p. 93-94) die bijna wetenschappelijk de geschiedenis van de landbouw op Lago beschrijft, en daarnaast de vier alinea's (p. 63-64) die de geschiedenis van de cisterciënzers behandelen. Aan deze roman besteed ik in mijn scriptie meer aandacht omdat het expliciet over het imago van een (fictieve) dichter gaat. Met *Joe Speedboot* bereikte Wieringa een breed publiek, maar *Alles over Tristan* vormt het begin van Wieringa's schrijverschap.

Aan het begin van deze paragraaf is er sprake van de relatie tussen feiten en fictie. Uit meerdere interviews blijkt dat fictie voor Wieringa ver boven de feiten staat, maar dat de eerstgenoemde dan uit de feiten (de werkelijkheid) voortvloeit. Het eerste deel van de voorafgaande zin (met de nadruk op fictie) betekent dat Wieringa echte literaire karakters wou scheppen en niet zo zeer zijn eigen leven vertellen. Het tweede deel (na nadruk op feiten) wordt dan door het feit geïllustreerd, dat aan het begin van veel romans van Wieringa een krantenbericht was. Het heeft betrekking op de Wieringa-journalist. Dit geldt zowel voor *Caesarion* als voor *Dit zijn de namen*, zoals ik nog zal laten zien.

#### 4.4 Het genie in *Alles over Tristan*

De carrière begint voor Wieringa pas met het verschijnen van zijn derde roman *Alles over Tristan*. Hij heeft het niet graag over zijn eerste twee romans vanwege het semi-autobiografische karakter ervan. Er wordt hen ‘een overdaad aan relatieproblemen en postpuberaal geklaag’ verweten. Wieringa deprecieert *Dormantique's manco* en *Amok* omdat ze volgens zijn eigen woorden te veel waren geschreven ‘vanuit een persoonlijke chaos’ en ‘onverwerkte persoonlijke woede over mijn ontworteling’. (Missinne 2008: 20) De hoofdpersonages zijn in beide romans jongen mannen, rond de dertig, die aan ongelukkige liefdes lijden. ‘Manco’ betekent in de eerste roman het lijden aan te veel geheugen: de protagonist, die Dormantique heet, kan een relatie niet vergeten die al voorbij is. Missinne waardeert de eerste roman meer dan de tweede.<sup>29</sup>

Geredeneerd vanuit het *posture* van Wieringa als een burgerlijke reiziger, besloot ik zijn eigen waardering van zijn schrijverschap serieus te nemen. Daarom laat ik de eerste twee romans buiten beschouwing, hoewel hun semi-biografische aard eventueel iets over Wieringa's interne *posture* zou kunnen zeggen. Het schrijven van *Alles over Tristan* betekent echter voor Wieringa een echte breuk in zijn innerlijke ontwikkeling. Deze informatie kan als een belangrijk punt in Wieringa's zelfbeeld gezien worden.

##### 4.4.1 De overgave aan de verbeelding

Een in het Tsjechisch gepubliceerde interview draagt een veelzeggend titel ‘Chci psát, ne jen vyprávět vlastní život’ (‘Ik wil schrijven, het vertellen over mijn eigen leven is niet genoeg’). Zowel het bovenvermelde citaat over zijn studiejaren als Wieringa's romans laten zien dat hij geen wetenschappelijk type is. Feiten en argumenten alleen leiden niet tot ‘de haven van het begrip’. De overgave aan de verbeelding was voor hem essentieel.

Een idee over *Alles over Tristan* (verder *Tristan*) schoot Wieringa te binnen toen hij in Ethiopië met een oude trein reisde en een stuk qat (soort lichte drug) kauwde. Wieringa vermeldt in verband met *Tristan* een licht autobiografische achtergrond, maar het verhaal is als

---

<sup>29</sup> De bespreking van de twee eerste romans van Wieringa laat ik om economische redenen in deze scriptie buiten beschouwing. Men kan de sfeer, die ze uitdrukken, ook in Wieringa's poëzie lezen. Op de DBNL is een liefdesgedicht van Wieringa (2001) beschikbaar dat de titel ‘M. van zee af gezien’ draagt. Het bestaat uit vier strofen van twee regels. Het gedicht eindigt nogal sentimenteel met de twee volgende regels: ‘Bloed daarom een beetje voor mij, daar in Savina / zoals ik, ongelovige, *barnsteen ween* voor jou.’ (cursief LV)



het geheel verzonnen. Het gaat over de jonge onderzoeker Jakob Keller, ‘restaurateur van vervlogen levens’, die de biografie van de geniale dichter Viktor Tristan graag wil schrijven die zeventien jaar geleden stierf. Het probleem is dat hoe dieper hij in het leven van een ander doordringt, hoe meer hindernissen hij tegenkomt. De biografie wil zich niet laten schrijven omdat de factografie over Tristan’s leven niet volledig lijkt te zijn. Er komt steeds iemand voor die essentiële inlichtingen achterhoudt. Vanuit het primaire werk is het ook moeilijk werken omdat ‘Tristans poëzie in sommige gevallen uitsluitend te begrijpen leek door kennis van biografische data’ (Wieringa 2006: 19).

De biograaf Keller, die de verteller van de roman is, komt tegenstrijdige informatie te weten over deze Rimbaudachtige en Lucebertachtige dichtersfiguur. Tristan is onder studenten om een paar redenen de meest populaire dichter. Hij was een bohemien, haatte de bourgeoisie en verruilde de universiteit voor de fysieke wereld. Aan de andere kant wordt hij een immorele figuur genoemd. Later volgt de lezer zijn transformatie tot boer die (gelijk aan Rimbaud) zijn laatste jaren in een exotisch land doorbrengt, waar hij zich voor de wereld verschuilt.

#### **4.4.2 In een literair café**

Een hoofdstuk van *Tristan* speelt zich in een literair café af. (Wieringa 2009: 43-48) Keller en zijn assistent Cairo komen twee Tristans kennissen ondervragen: de dichter Faktor en de notaris Fortes. Wat nog belangrijker is, ze voeren een debat over de status van Tristan. Al is over hem niet zo veel bekend, hij krijgt al wel een buste op het Plein van de Poëzie. (Dit kan als een benaming voor het literaire veld gezien worden.) De meningen over Tristans positionering binnen het literaire veld lopen uit elkaar.

Het hele hoofdstuk is sterk ironisch geladen. In deze nogal postmoderne ruimte ontmoeten zowel ‘artiesten’ en ‘intellectuelen’ als de ‘klaplopers’ en ‘autodidacten’ elkaar. Triviaalliteratuur slaan zij even hoog aan als Hegel. Er wordt stevig gediscussieerd ook flink gedronken.

Faktor is een geblokkeerde ‘sneue’ schrijver met het bijna kale hoofd die strakke oordelen over Tristan velt die misschien door *jalousie de métier* ingegeven waren. Mogelijk kan men in dit personage een ironisch zelfportret van Wieringa zien. De attributen zoals een (bijna) kaal hoofd en de jaloezie kunnen erover getuigen. Keller ontmoet hem tussen andere twee mannen op het moment waarop de mensen van deze groep het oneens zijn over een met een prijs bekroonde schrijver. Er staat over deze schrijver het volgende te lezen:

‘Ik had Renee Faktor herkend, de dichter van twee bundels die bij hun verschijning lang geleden de indruk wekten iets bijzonders te zijn, maar bij nader inzien beter vlug vergeten konden worden. Ik had Faktor wel eens poëzie horen voorlezen voor een literair studentengenootschap, zodat ik zijn *dun bepluisd schedelhoofd* meteen herkende. (...) Zijn poëzie deugde niet, op zijn wangen gloeide het soort couperose dat wordt veroorzaakt door te veel drank’ (Wieringa 2009: 43, 45, cursief LV)

Faktor schreef twee bundels net zoals Wieringa voor *Tristan* twee romans schreef. Faktor wordt verder als een lastige man beschreven die ‘een onafhankelijk mening’ verwoordt. Hij belichaamt een relativistisch standpunt, stelt de ‘persoonlijke mythologie’ van Tristan ter discussie en vraagt zich af of het mogelijk is om Tristan ‘in het mausoleum van de werkelijk groten’ bij te zetten. Op een andere plaats blijkt dat deze mythologie van Viktor uit de kenmerken ‘het onbegrepen genie’, ‘de tragische held’ (p. 81) en de *poète maudit* bestaat. Er wordt gezegd dat er doelbewust aan dit imago van Tristan is gewerkt. Uiteindelijk blijft Tristan een mythe omdat het blijkt dat iemand anders zijn werk heeft geschreven, namelijk zijn zus. Dit wordt door een opmerking van Faktor geanticipeerd wanneer hij zegt dat Tristan ‘niet met zijn werk [samenvalt]’. Hij wordt tot zijn mythische literaire identiteit gereduceerd. Zijn status op het Plein van de Poëzie wordt door Faktor als volgt uitgelegd. Tristan komt aan deze status

‘[o]mdat de man *zelf* alles vertegenwoordigt waar gewone mensen alleen maar van durven dromen. Of zelfs dat niet. Hun moraal predikt dat ze zijn amorele anarchie moeten verafschuwen, *hun fantasie* oordeelt anders. Tristan is niet zozeer een goede dichter, als wel *het dichterlijke archetype*.’ (Wieringa 2009: 46, cursief LV)

Er wordt waarde aan Tristan toegekend omdat hij een beroemdheid is. De massa luistert graag naar het verhaal *over* Tristan. Bekend is de vertelling hoe Tristan een nacht op een lichtboei in de fictieve mediterrane haven Mercedal doorbrengt, waar het verhaal zich afspeelt. Het is niet zeker waarop in het citaat vermelde amorele anarchie betrekking heeft. Misschien hangt het samen met een incestrelatie die Tristan met zijn zus Inés had die in een klooster stierf. Deze relatie werd lang geheim gehouden.

Inés is een bijzonder personage. Na het verbreken van haar relatie met Tristan vertrekt zij naar een klooster in Tomés. Ze krijgt spijt vanwege haar zware zonde en wil een heilig leven gaan leiden. Ze schrijft nog tijdens haar leven prachtige liturgische liederen, ‘mystieke poëzie

van grote schoonheid' (p. 120). Als Keller ze, gezongen door nonnen, aan het einde van de roman hoort, is het voor hem een diepe belevenis.

Tristan sterft heroïsch bij een aardbeweging tijdens een zelfgekozen ballingschap op Lago, waarheen Keller vanwege zijn onderzoek gereisd is. Dit duidt op een sterke persoonlijkheid. De hele beschrijving van de aardbeweging doet aan het destructieve scheppen van Schultz in *Caesarion* denken. Dit zal ik nog bespreken. Uiteindelijk blijkt echter dat het auteurschap van deze raadselachtige 'verschijning' en 'persoonlijkheid' een door journalisten geconstrueerde leugen is. Aan het einde van *Tristan* wordt het onderzoek van Keller naar Tristans levensloop tot de onthulling met steeds nieuwe maskers vergeleken:

'Ik kon weer helemaal van voorafaan beginnen. Al mijn werk was waardeloos geweest, het hele onderzoek één grote omleiding. En was dit dan wel de diepste laag? In *Circus Tristan* waren alle artiesten voortdurend *gemaskerd* en toverde iedereen telkens nieuwe gedaantes tevoorschijn. Kwam er ooit een eind aan de *maskerade*, vroeg ik me af, verscheen niet achter ieder *masker* weer een nieuwe? (...) iedereen was gedwongen *een rol aan te nemen* die hij niet gekozen had. En het hield nooit op.' (Wieringa 2009: 122, cursief LV)

Het literaire veld, waarbinnen Tristan zich postuum beweegt, wordt met een circus vergeleken. Zoals het staat doet het aan Meizoz' karakteristiek van de verschillende ethossen van Rousseau denken. Ook in de laatpostmoderne wereld waarin *Tristan* zich bevindt, is de kwestie van waarheid, zoals het lijkt, geëlimineerd. De zoektocht naar Tristans identiteit wordt met het kijken naar een circus vergeleken. Er zijn meerdere verschillen.

De rollen zoals de ambachtsman en de spreker van de sociale klasse zijn het gevolg van Rousseaus actieve handelen in het literaire bedrijf van zijn tijd en de uitslag van zijn zelfexpressie. In tegenstelling daarvan heeft de waarheid (dat wil zeggen de onthulling van feiten) in *Tristan* paradoxalerwijze een vernietigende kracht. Keller verliest door de waarheid boven de tafel te brengen zijn geliefde Maria die hij in een bibliotheek ontmoet heeft. Het is noodzakelijk te zeggen dat *Tristan* als geheel *niet* zo zeer ironisch is. Missinne (2008: 20) heeft gelijk als ze vaststelt dat het schrijverschap van Wieringa gedeeltelijk op nostalgie en melancholie gebaseerd is. Gezien de poëtische stijl van *Tristan* is er eerder sprake van een romantisch pathos.

Om nog even tot het sneue personage Faktor terug te keren, hem wordt door Keller gevraagd hij zelf nog schrijft. Hij antwoordt dat hij geblokkeerd is. In zijn antwoord klinkt de resignatie. Hij legt uit dat 'er niet meer [staat] wat ik wil dat er staat'. Al denkt de verteller aan het einde

van *Tristan* aan Faktor terug als aan een onsympathieke man, het lijkt me dat de zojuist genoemde uitspraak toch belangrijk is. Ten eerste is het Faktor die de waarheid over Tristans auteurschap voorspelt. Ten tweede zou het mogelijk zijn om de gegeven woorden aan de literaire ontwikkeling van Wieringa te relateren. In tegenstelling tot zijn eerste twee romans zou hij in verband met *Tristan* kunnen zeggen: er begint te staan wat ik wil dat er staat.

#### **4.4.3 Het waarderingsproces van *Tristan***

Wieringa brak pas met *Joe Speedboot* door. Er zijn slechts 753 exemplaren van *Tristan* verkocht en 1500 exemplaren werden in de ramsj verkocht. (Peppelenbos 2005) Al waren de verkoopcijfers van *Tristan* laag, Wieringa werd er wel met de Halewijnprijs bekroond, de prijs voor het meest onderschatte boek. In tegenstelling tot de eerste twee romans was het boek bij De Bezige Bij uitgegeven.

Missinne (2008: 26) apprecieert aan het boek naast de poëtische stijl vooral de manier waarop de spanning ‘rond het web van geheimen’ is opgebouwd. Vanwege deze geheimzinnige, zelfs af en toe mysterieuze sfeer lijkt de roman een literaire verwantschap te hebben met het debuut van Cees Nooteboom *Philip en de anderen*. De parallelle vindplaatsen zijn: een jonge protagonist, de gedeeltelijke situering in een klooster, het motief van reizen, het zoeken naar liefde.

Ik heb al op de mogelijke autobiografische achtergrond gewezen door de figuur Faktor te bespreken. Anderzijds dient er benadrukt te worden dat *Tristan* de indruk van een fictief verhaal wekt. Deze indruk wordt daarnaast door de situering in een fictieve stad versterkt en door het feit dat het verhaal niet expliciet tijdsgebonden is. Ik zou eveneens graag door het citaat, dat uit een dialoog bestaat, aan het begin van dit gedeelte laten zien dat Wieringa in *Tristan* al goed (misschien beter dan in *Dit zijn de namen*) de kunst van de dialoog beheerste. In het Buwalda-interview heeft hij het juist over het belang van goede dialogen.

#### **4.5 Essayist: *De dynamica van begeerte***

Bijna in elk onderzoek naar het *posture* wordt het essayistische deel van een oeuvre besproken omdat de ideologie van een schrijver in een essay gemakkelijker naar voren komt en een essay een nogal persoonlijker genre dan een fictief verhaal is. Zo bespreekt Rovers bijvoorbeeld Kellendonks essay ‘Idolen’.

Het belangrijkste opiniestuk van Wieringa blijkt *De dynamica van begeerte* te zijn (2007, verder *De dynamica*) die de uitslag van Wieringa's gastschrijverschap aan TU Delft is. Hoewel Wieringa bijvoorbeeld door Missinne (2008: 25) niet als een scherpe denker en begaafde essayist wordt beschouwd, presenteer ik in dit hoofdstuk een aantal opmerkingen over *De dynamica* die inzicht in Wieringa's *posture* bieden. Het punt van Missinne is dat Wieringa aan de oppervlakte blijft en open deuren intrapt.

In *De dynamica* komt Wieringa met de descriptieve kijk op porno, die een licht moraliserend inslag heeft. De begerende mens staat er centraal. Wieringa bespreekt de opvatting over begeerte in het boeddhisme en christendom. Boeddha staat tegenover Augustinus. Hij merkt op dat 'bij beide de begeerte de kiem van smart' is. Het is nodig van tevoren te zeggen dat Wieringa de begeerte tot seksualiteit reduceert. Hij is een Freudiaan. Zelf geeft hij de voorkeur aan Augustinus boven Boeddha, want Augustinus is menselijker, terwijl Boeddha al aan het begin volmaakt is.

De televisieprogramma's zoals *Temptation Island* laten zien hoe de begeerte werkt of, beter gezegd, hoe 'het cultuurleven van de ander verrassend vlug plaatsmaakt voor het instinctleven'. (Wieringa 2007: 37) Wieringa beschrijft de volgende fenomenen: de consumptiemaatschappij, de mediatisering, het narcisme en de werking van de porno-norm,<sup>30</sup> die de mode heeft vervangen. De meeste van deze fenomenen werden al in 1983 door Gilles Lipovetsky in zijn boek *L'Ère du vide* beschreven, dat een pessimistische kijk op het postmoderne Westen biedt. De begeerte kan volgens Wieringa door taboes en goede smaak begrensd worden. Hij merkt op dat narcis oftewel de huidige begerende mens niet naar de bevrediging, maar eerder naar de nieuwe begeertes zoekt. Dit is een scherpzinnige uitspraak, maar de vraag is of het waar is.

In het voorwoord legt Wieringa op grond van zijn eigen fysiologische ontwikkeling uit waarom hij voor het onderwerp porno heeft gekozen:

'DE GEDACHTEN DIE U hier vindt, beste lezer, werden geformuleerd door een man van middelbare leeftijd, die eens een jongen was bij wie de grote begeertes van het leven lang in slaap bleven, terwijl ze bij leeftijdgenoten al in volle bloei waren. Hij ontdekte een fractie van de verschrikkelijke kracht van begeerte' (Wieringa 2007: 7)

Aan het opiniestuk ligt dus een persoonlijk belang ten grondslag. Opvallend is de grammaticale vorm die Wieringa hierin gebruikt: de aanspreking van de lezer die persoonlijk en tegelijkertijd onpersoonlijk is. Naast het feit dat hij in het eerste hoofdstuk een zenmeditatie beschrijft, komt

---

<sup>30</sup> 'Porno heeft het seksuele leven van de mens veranderd' (Wieringa 2007:70)

de lezer aan het einde van *De dynamica* een vertellende passage tegen die het bezoek aan een fetisjfeest te Zaandam beschrijft waarin men in het openbaar seks bedrijft. Hij (Wieringa heeft het over zichzelf) wordt door een fictieve vriend, de bioloog Verschoor, begeleid. Als hij daarna de triestheid van het orgasme in de nacht bespreekt, zegt hij het volgende:

‘Die nacht wist ik wat een mensenleven was, een wankel brug, hij overspant een ondoorgrondelijke diepte, een afgrond zonder bodem. Ik had de uiterste grens van mijn begeertes opgezocht, ik had ze zonder veel terughoudendheid vervuld, mijn zenuwen verdoofd met overprikkeling, en nu viel ik. (...) *ik had achter de begeerte gekeken en het Niets gezien. Afgrijselijk, afgrijselijk. Het is de leegte van het niet-zijn*’ (ibid.: 62-63, cursief LV)

Ik heb de laatste drie zinnen bewust in de cursief gezet. Nu luidt de vraag of het om de beschrijving van een psychologisch mechanisme (la petit dood na het orgasme en schaamtegevoel) of om een morele uitspraak gaat. De hele passage blijft zeer ambigu. De rector van TU Delft interpreteert het in zijn nawoord sterk moralistisch: Wieringa heeft in zijn seksuele leven geëxperimenteerd. ‘De dappere auteur’ heeft zich voor de lezer opgeofferd om de waarheid boven tafel te brengen dat na een gemakkelijke bevrediging het gevoel van het niet-zijn komt.

De dubbelzinnigheid van de bovenvermelde passage wordt door de figuur Verschoor benadrukt. De hele tijd schijnt hij een echte persoon te zijn, maar uit de allerlaatste zin blijkt dat hij volledig verzonnen is. Bovendien beschrijft Wieringa zijn eigen seksuele avontuur zodat het lastig is om een moraliserende positie in te nemen. Hij beweegt zich puur in het descriptieve regime. Zo stelt hij vast dat de seksuele begeerte vandaag de dag gelegitimeerd is en dat anale seks in porno zo zeer domineert omdat porno per definitie onvruchtbaar is. Porno reduceert seks tot een instrument van lust en laat het biologische doel van seks (de voortplanting) buiten beschouwing. Dat zijn op zich interessante opmerkingen, maar het blijft voortdurend onduidelijk welke positie Wieringa zelf inneemt. *De dynamica* is een opiniestuk zonder opinie.

Het is de uitslag van strategisch handelen en de uitslag van een literaire calculatie of het is, zoals Missinne aanduidt, een bewijs van de intellectuele limieten van Wieringa. Wieringa is eerder een impressionistisch verteller dan een cerebrale academicus. De eerste interpretatie is verleidelijk. Een stuk van *Honorair kozak* sluit Wieringa af op met informatie over de mate van de terughoudendheid in zijn leven wat zelfbevrediging betreft.<sup>31</sup> Ik neem aan dat dit een literaire

---

<sup>31</sup> Aan het einde van het stuk ‘De kus’ schrijft Wieringa (2015: 85): ‘...van masturbatie kon dagenlang geen sprake zijn.’

keuze is. Wieringa hoefde dat niet zo te schrijven, maar schreef het wel. Daarna neem ik aan dat dit voor meerdere lezers leuke informatie is omdat het streven naar lust een huidige overheersende religie is. Ze zouden kunnen denken: een groot schrijver leeft zoals wij. Conclusie: het spelen van een erotische held betekend een uitstekende marketingstrategie voor een schrijver.

Om het samen te vatten is *De dynamica* eerder een historiserende uitleg over de rol van porno in de huidige maatschappij. Het feit dat Wieringa uiteindelijk geen punt maakt, kan als een zwakte gezien worden. Hij blijft bij statements, maar biedt geen redenering. De ambiguïteit van de tekst is in overeenkomst met de opmerking van Vitse en Demeyer dat de moderne tekst per definitie onbepaald is qua betekenis. De stijl van *De dynamica* kan programmatisch door Wieringa gekozen zijn. In de samenvatting van een interview zegt hij dat hij zijn personages alleen maar schetst. De lezer moet de betekenis zelf vinden en er de open plekken van het boek zelf mee opvullen. Wieringa treedt als een lezersvriendelijke auteur op. (Holman 2013)

#### 4.6 De schrijver in *Joe Speedboot*

Over *Joe Speedboot* (verder *Joe*) is in tegenstelling tot *Tristan* al veel geschreven.<sup>32</sup> Het is de succesroman waarmee Wieringa een breed publiek bereikte en die hem geld leverde. Er waren dertig duizend exemplaren binnen vier jaar verkocht. In dit hoofdstuk buig ik me voornamelijk over de figuur van de schrijver Arthur Metz. Deze kan namelijk als een deel van Wieringa's *posture* gezien worden.

Het verhaal is bekend. *Joe* is een heldenverhaal over Joe Speedboot wiens echte naam Ratzinger is. Joe is dol op techniek en hij construeert een eigen vliegtuig. In zijn levensfilosofie staat het idee van beweging centraal. Alles beweegt, de snelheid is het kenmerk van de moderne tijd. Joe is een *self-made man* die buiten zijn familieachtergrond wil stappen en iets bereiken. De keuze voor het pseudoniem Joe Speedboot stelt dan de eerste stap in dit doel voor. De verteller van het verhaal is Fransje Hermans die na een ongeluk invalide is geraakt en niet kan spreken. Vanaf zijn rolstoel observeert hij de voorvallen in Lomark, een fictieve kleine stad waarin het verhaal zich afspeelt. Joe en Fransje worden vroeg vrienden, want Joe ziet dat

---

<sup>32</sup> Dit schrijft een recensent van *Trouw* over *Joe* als deze de roman met *Caesarion* vergelijkt: '*Joe Speedboot*, de roman waarmee Tommy Wieringa in 2005 de Nederlandse literatuur kwam binnendenderen, was een roman die iets nieuws en verrassends bracht: avontuur, dynamiek, een verhaal dat deed denken aan *Huckleberry Finn* en andere jongensromans, maar zonder dat het ten koste ging van literaire kwaliteit, integendeel.' (Schouten 2009, in: *Trouw*, 16-05-2009)

Fransje hem kan helpen zodat zijn plannen werkelijkheid worden. Volgens Wieringa is Joe een conformist. Voor Fransje is hij echter een held.

#### **4.6.1 De vrouwen in *Joe***

Om de schrijver Metz te behandelen is het eerst nodig om de vrouwen in *Joe* in kaart te brengen. Wieringa schrijft over de vrouwen en relaties vanaf het begin van zijn carrière. Meestal doet hij het op een licht ironiserende manier. Hij is zich er bewust van dat zijn vrouwelijke personages geen sterke kant van zijn schrijverschap zijn. In het interview op Iliteratura.cz bekent hij zelfs dat hij de vrouwenwereld niet goed begrijpt.

In *Joe* treden mannelijke hoofdpersonages op, Fransje en Joe, maar de vrouwen zijn er goed aanwezig en zichtbaar. De femme fatale van het verhaal is de klasgenote van Fransje en Joe PJ, die uit Zuid-Afrika komt. Iedereen raakt op haar verliefd. PJ heeft een moeder die zich graag naakt in de tuin beweegt. Het idee om het vliegtuig te construeren schiet Joe te binnen juist op het moment wanneer de jongens, onder wie Fransje en Joe, deze naaktloopster bespioneren. Ze willen namelijk mevrouw Eilander beter zien. Het vliegtuig dient dus in eerste instantie om de geheimen van de vrouwenwereld te ontdekken.

#### **4.6.2 Arthur Metz**

Na de middelbare school verlaten de meeste vrienden van Fransje Lomark en gaan naar de universiteit. Omdat Fransje niet spreken kan, wordt hij een ideale vertrouwde. Hij krijgt later als het ware de functie van de biechtvader van PJ. Ze zegt hem toe dat ze een relatie met een schrijver in Amsterdam heeft. Deze figuur, de ‘dichter en schrijver’ die Arthur Metz heeft, komt in de roman tevoorschijn als Fransje naar de radio luistert. Hij wordt daar door een interviewster geïnterviewd. (Wieringa 2006: 261-264)

Het hele gesprek is vol spanning tussen de onaangename schrijver en de opdringerige interviewster, die uiteindelijk geïrriteerd raakt. Metz heeft het boek *Om een vrouw* geschreven, maar bekent al snel dat de titel ook *Hoer van de eeuw* had kunnen luiden. Deze info komt pas na het ‘onduidelijk[e] geknisper in de microfoon’.

Het boek gaat over de relatie tussen een schrijver en zijn ‘muse’ Tessel. Het vrouwelijke personage is ‘een tragische heldin’ die volgens de interviewster model staat voor de moderne



vrouw. Tessel is vanwege haar 'eis van eeuwige jeugd en de constante strijd tegen overgewicht' als zodanig herkenbaar. Dit bevalt de interviewster op zich wel.

De omwenteling komt als Metz het over de alternatieve titel heeft. De radiowerkster verandert het onderwerp onmiddellijk in de kwestie van de autobiografie. Ze vraagt of het om een persoonlijke afrekening gaat. De schrijver geeft een heel algemeen antwoord. Hij ignoreert de neiging van de interviewster om het over hem te hebben en hij verschuift de aandacht naar Tessel. Tessel is een neurotisch ziektegeval dat het gevoel van leegte en waardeloosheid met 'boulimische vraatzucht' en mannelijke aandacht compenseert. Daarna raakt de radiowerkster nog meer geïnteresseerd in het persoonlijke leven van Metz:

'Ben je zelf ooit zo iemand tegengekomen, die je misschien geïnspireerd heeft bij dit boek? Ik bedoel, het heeft een erg *autobiografische intensiteit*.' (Wieringa 2006: 263, cursief LV)

De interviewster gebruikt de term 'autobiografische intensiteit'. In het hele gesprek komen dus twee waardencriteria voor de literatuur voor, die de media hanteren: herkenbaarheid en echt gebeurd. De 'autobiografische intensiteit' kan dan bekeken worden als een eufemisme voor de sensatiezucht van de media. De schrijver lijkt er niet echt blij mee. Hij geeft geen antwoord. In plaats daarvan komt er 'een betrekkelijk lange stilte' en is 'het schrapen van een aanstekerwiel over een vuursteentje te horen'.

In deze pauze zingt Leonard Cohen het liedje 'Suzanne'. Dit liedje gaat over een meisje Suzanne dat 'half-crazy' is. In *Joe* ontstaat er een interessante parallelle tussen Fransjes gemoedsleven en de situatie op de radio. Fransje raakt in een depressie vanwege de jaloezie op Metz die hij koestert. In de song van Cohen verschijnt er een parallelle tussen Suzanne en Jezus.

Cohen spreekt Suzanne aan die zich aan de kust bevindt. Daarna spreekt hij op een dergelijke manier de Heer Jezus aan. In zijn liedje wordt Jezus met een scheepman vergeleken die in de zee verdrinkt. Zo verdrinkt iedereen man die verliefd is op 'half-crazy' Suzanne. Zulke mannen bevinden zich in de situatie die vergelijkbaar is met die van de mannen die in *Joe* verliefd op PJ raken: Fransje, Joe, Arthur Metz. Zo, figuurlijk uitgedrukt, verdrinkt Fransje in de gegeven passage in zijn tranen zoals de mannen die in Cohens liedje vanwege Suzanne in zee verdrinken.

Na de pauze komt een schokkend feit boven de tafel: Metz verdedigt fysiek geweld tegen vrouwen in zijn roman. In zijn bekentenis volgt hij eigenlijk de logica van de media in hun zucht naar sensatie. Dit gaat echter voor de ethiek van de interviewster (hoe twijfelachtig dan ook) te ver. Ze beseft dat ze ook een vrouw is:

‘– Maar fysiek geweld tegen vrouwen kun je toch nooit goedpraten?!

– Ik euh... praat niets goed, klonk het dodelijk vermoeid, ik registreer een ontwikkeling. Als euh... Vriend van de Waarheid.’ (Wieringa 2006: 264)

Dit einde is boeiend om een paar redenen. Ten eerste maakt de radiomedewerkster geen onderscheid tussen de implied author van Metz’ roman en Metz zelf. De grens tussen Metz’ leven en zijn roman blijft vaag. Ze kent Prousts idee van de meerdere ikken van een schrijver niet. Ten tweede bevestigt Metz met zijn passiviteit haar vooroordelen tegen het schrijverschap. Het *posture* van hem dat op de radio geconstrueerd wordt, is erg onsympathiek. Hij doet zich voor als een sadist en psychopaat. (Op een andere plaats van *Joe* wordt duidelijk dat hij PJ in het echt slaat, omdat ze ontrouw en promiscue is.)

Dit blijkt in tegenspraak te zijn met de eisen van het huidige literaire veld. Aan het einde van *hf* 2.9 vermeldde ik dat er vandaag de dag van een schrijver wordt gevraagd om niet te omstreden uitspraken doen. Vanuit het commerciële perspectief handelt Metz op een anti-strategische en zelfdestructieve manier. Door de omstreden uitspraken dreigt hij zijn vrouwelijke lezers te verliezen. Zijn handeling is eerder de uiting van zijn depressie dan een zelfbewuste zelfpresentatie. De zelfexpressie staat daar boven de zelfpresentatie.

De vraag is of het mogelijk is om de mening van de implied author over Metz en vrouwen in het algemeen van de vermelde passage af te leiden. Al is de hele passage in een ironiserende toon gezet (Metz is een spotachtig personage), levert daar de implied author geen commentaar op. Later leest Fransje de analyse van Metz over PJ en verliest hij zijn illusie over haar. Ze lijkt een psychische stoornis te hebben, waardoor ze alle partners die ze heeft, bedriegt met een andere man. Ze bedriegt uiteindelijk ook Joe met wie ze een relatie begint. Aan het einde van de roman vliegt Joe met zijn vliegtuig boven de bruiloft van PJ en Christof (een klasgenoot van haar, Fransje en Joe). Op de banier achter het vliegtuig staat ‘hoer van de eeuw’. Aangezien Joe de hoofdfiguur van Wieringa’s roman is, kan men zijn oordeel over PJ met die van de implied author identificeren.

Ten slotte zou ik graag twee commentaren leveren op de seksualiteit in *Joe* en Wieringa’s schrijverschap in het algemeen. Ten eerste kan men in *Joe* een lezersvriendelijke tendens onthullen. Die bestaat uit het feit dat het de invalide Fransje uiteindelijk lukt om een volwaardig seksueel leven op te bouwen. De femme fatale PJ slaapt regelmatig ook met hem wat nogal ongeloofwaardig lijkt te zijn. Hiermee treedt Wieringa de lezersverwachting op een vergelijkbare manier zoals hij dit in *De dynamica* doet tegemoet.

Ten tweede hebben mannelijke personages in meer van zijn romans een onvriendelijke houding tegenover vrouwelijke personages. Zo is er in het boekenweekgeschenk *Een mooie jonge vrouw* de volgende zin te lezen: ‘Hij neukte haar hard en straffend’. Deze beschrijving van de coïtus komt op het moment waarop de mannelijke protagonist van deze novelle Edward te weten komt dat zijn partner Ruth in het verleden getrouwd was. Al is de eerdergenoemde uitspraak psychologisch uit te leggen (de woede van Edward), toch straalt het een vergelijkbare mening uit over vrouwen als die van Metz in *Joe*.

## **4.7 Pathos in *Caesarion***

In *Caesarion* keert Wieringa, meer dan in zijn andere romans, terug naar zijn jeugd. Wieringa zegt in een interview dat hij, als hij schrijft, hij altijd vijftien is. (Peppelenbos 2005) Dit kan men zowel op *Joe* als op *Caesarion* toepassen. Interessant is hoe *Caesarion* in Wieringa’s relatie tot zijn moeder figureert. In dit hoofdstuk buig ik me over een tweedelige vraag: ten eerste over de vermelde relatie met de moeder. Ten tweede wil ik graag in het kort het verschil tussen de secundaire en primaire uitingen van de schrijver over deze roman bespreken. Betreffende de eerste vraag ga ik vooral van de documentaire ‘Mijn moeder en ik: Tommy Wieringa’ uit, dat op de website van De Bezige Bij beschikbaar is. Opvallend is dat Wieringa zelf geen persoonlijke website heeft, alleen maar de website van De Bezige Bij.<sup>33</sup> Eerst kijk ik naar de roman zelf.

### **4.7.1 *Caesarion*, een ernstige roman**

Uit de site van De Bezige Bij blijkt dat *Caesarion* onder andere succesvol in Frankrijk was. Frankrijk is een specifiek receptiemilieu voor de Nederlandstalige literatuur. Daar werd bijvoorbeeld de herdruk van de roman *De donkere kamer van Damokles* van W. F. Hermans in tegenstelling tot Tsjechië niet goed verkocht, al schreef Milan Kundera zelf daar het nawoord voor.

*Caesarion* is inderdaad een bijzondere bijdrage aan Wieringa’s schrijverschap. Deze ambitieuze roman is zijn omvangrijkste boek. Met *Caesarion* heeft Wieringa een tegenpool tot de vernieuwende *Joe* geschreven, een voorloper ervan waarin alles om ‘ambitie, vitaliteit en scheppingskracht’ draaide. Het gaat om een klassiek thema van moeizame

---

<sup>33</sup> Mocht hij een persoonlijke website hebben, dan was die tijdens het werken van deze scriptie niet in de lucht.

familieverhoudingen, ‘gekwelde Vatersuche’ en de relatie tot een moeder. Het boek heeft een totaal anders ondertonen dan *Joe*.

In een bar in Oost-Engeland vertelt de barpianist Ludwig Unger aan een toevallige kennis het verhaal van de zoektocht naar zijn afwezige vader Bodo Schultz. Ludwig komt voort uit een raar huwelijk tussen een Oostenrijkse beeldende kunstenaar en een voormalige pornoster. Na zijn geboorte verlaat de vader het gezin, maar er blijven sporen van hem achter. In de haven Alexandrië, waar Ludwig aanvankelijk bij zijn moeder Marthe Unger opgroeit, staat een kunstwerk van Schultz: een niet-afgemaakte pikzwarte toren. Al snel verhuizen ze naar Oost-Engeland waar ze in een huis aan een eroderende klif gaan wonen. Dit motief van een klif en de bedreiging door de zee is in de eerste helft van de roman zeer opvallend. Na een storm valt het huis (zonder Ludwig en zijn moeder) in zee.

Naarmate de vertelling vordert, wordt duidelijker dat Ludwig zeer aan zijn moeder hangt. De moeder voedt hem bijna als een meisje op. Er volgt een onthulling die hun hechte band nogal verstoort. Dankzij een vriend komt Ludwig te weten dat zijn moeder een voormalige pornoster is. In deze tijd begint hij rugby te spelen om zich te ‘vermannelijken’.

De relatie met zijn moeder, waarin Ludwig erotische fantasieën over haar heeft, wordt ingewikkeld. Ze gaan uit elkaar, maar later zoekt Ludwig haar in Los Angeles opnieuw op en herstelt de relatie met haar. Het blijkt dat hij niet in staat is om haar te verlaten. Op het moment zelf is het niet expliciet gemotiveerd. Later wordt er aangeduid dat hij afhankelijk van haar is vanwege de afwezige vader aan wie hij geen andere herinnering heeft dan ‘het ruisen van zijn broekspijpen’ (p. 346). Genealogisch gezien is de moeder de enige autoriteit die Ludwig tijdens zijn volwassen worden heeft beïnvloed. Hij heeft behoefte aan haar aanwezigheid hoewel hij een afkeer van haar beroep heeft. Hij noemt haar ‘de kapitalist van de begeerte’. (Wieringa 2009: 313) Als de moeder namelijk opnieuw voor pornocamera gaat staan, wordt zijn afkeer tot haar groter, maar daarmee wordt ook zijn afhankelijkheid zichtbaarder.

Een andere plaats, waar de roman zich afspeelt, is Los Angeles. Daar ontmoet Ludwig tijdens een demonstratie Sarah die zijn minnares wordt. In een galerie komt hij de kunstwerken van zijn vader tegen. Dankzij een filmpje *Abgrund* komt Ludwig te weten dat Schultz’ werk tot stand komt door het laten ontploffen van bergen. In een interview noemt Wieringa dit destructieve scheppen (de ‘vitale drang tot destructie’) naar voorbeeld van Nietzsche en Schopenhauer ‘Dionysisch pessimisme’. Hij zegt dat het zijn recept tegen een rothumeur is. (DBNL 2005) In tegenstelling tot zijn schepper schrikt Ludwig echter de techniek die zijn vader gebruikt.

Om het verhaal korter te maken, Ludwig leeft met zijn moeder. De relatie is spannend, ze maken vaak ruzie. Een andere verandering komt als zij kanker krijgt. Ze weigert een medische behandeling en laat zich, net zoals Wieringa's moeder, 'genezen' door antroposofen. Ten slotte sterft ze. De hele roman is in een zeer ernstige toon gezet die tamelijk pathetisch is.<sup>34</sup> Als Ludwigs moeder aan het sterven is, zijn er echter tragikomische momenten. Zo wordt Ludwig op een moment wakker door het snurken van zijn stervende moeder.

Na haar dood gaat Ludwig naar Panama om zijn onwillige en verwilderde vader op te zoeken. (p. 341-361) Om hem te bereiken moet hij door een gevaarlijk oerwoud reizen, waarin zich levensgevaarlijke koraalslangen bevinden. De vader blijkt een nihilistische dronkaard te zijn die een 'horizontale afgrond' zou willen scheppen. Het pathos, zoals ik het noem, de ernstigheid waarop de roman gebaseerd is, komt bijvoorbeeld tot uitdrukking in de volgende beschrijving van Schultz' 'scheppen' met ecologische inslag:

'Toen stonden we aan de rand van een tafereel dat in mijn dromen zou terugkeren – een afgeschraapt, gepijnigd landschap, een krater, een werk van *systematische haat*. Een eenzame, steile berg, de wand, waarop wij uitkeken aangevreten door *een boosaardig soort erosie*.' (Wieringa 2009: 348, cursief LV)

Zoals men kan zien, ontmoet Ludwig eerder een vernietiger dan een schepper. In plaats van een standbeeld ziet Ludwig een krater. Het scheppen van zijn vader wordt 'systematische haat' en 'een boosaardig soort erosie' genoemd. Bij de ontmoeting zelf, die van emoties barst, doet Schultz verder heel sarcastisch en seksistisch. Hij lacht Ludwig bijna uit en vertoont geen respect tegenover zijn zoon noch Martha. Op zijn seksistische opmerkingen reageert Ludwig met woede en hij slaat zijn vader hard. Ten slotte overhandigt hij hem de urn met Martha's as. Dit doet hij op haar wens. In een andere roman zou een heel tafereel kunnen dienen om uit te drukken dat de vader ook Ludwigs leven heeft vernietigd zoals hij de natuur vernietigde. Wieringa maakt er echter een moment van bevrijding. Door zichzelf met zijn vader te confronteren maakt Ludwig zich vrij van het familieverleden. De zoektocht heeft haar rol vervuld:

'En uit de maalstroom van de nacht dook ik nog *een doorzichtige gedachte* op – dat ik uiteindelijk, als ik teruggekeerd zou zijn uit deze wildernis, geen verlangens meer zou hebben waar hij (=de vader) een rol speelde. *Niet één verwachting* zou deze nacht overleven. (...)

---

<sup>34</sup> Hiermee bedoel ik een pathos in de zin van de klassiek oudheid en de Attische tragedie.

En met die woorden hing ik mijn rugzak om, zei *Nou, dag*, en trok niet één, maar vele deuren achter me dicht.’ (Wieringa 2009: 359, 361, cursief behalve de erlebte rede LV)

Het tweede deel van het bovenstaande citeer ik uit het slot van het gegeven hoofdstuk. Het heeft ook betrekking op de afsluiting van de hele roman waarin het begin van een nieuw tijdperk in doorklinkt. De ontmoeting met de vader wordt in termen van verwachting beschreven. Als deze verwachting verdwijnt, maakt Ludwig zich van het familieverleden los.

Betreffende de door mij besproken passage maakt Wieringa bekend dat hij haar schreef naar voorbeeld van Conrads *The Heart of Darkness*. (Iliteratura, 13-02-2009) Men kan inderdaad een parallel zien tussen de heerser van de inheemsen Kurtz en de nihilistische kunstenaar Schultz. Ook de sfeer van beide werken is op dit punt vergelijkbaar. In de context van de *posturetheorie* is het echter belangrijker te benadrukken dat Conrad eerder het niveau van de meesters van de literaire canon belichaamt dat Wieringa zelf graag zou willen bereiken. De bovengenoemde parallel dient dus als een uiting van Wieringa’s literaire ambitie.

#### **4.7.2 Marthe Unger en Lia Wiersema**

In het bovenstaande hoofdstuk besprak ik diepergaand de stand van Ludwigs gemoedsleven betreffende zijn vader. Zijn moeder blijft in mijn minianalyse nogal in de periferie. Dit is ook een punt dat *Caesarion* door critici wordt verweten, namelijk dat de psychologie van Marthe niet diep gaat. De lezer komt niet te weten hoe ze haar leven in pornowereld beleeft. Dit thema wordt door Wieringa niet aangepakt. Er zijn ook weinig of geen commentaren van de implied author. Het perspectief blijft (volgens recensenten eenzijdig) bij de verteller Ludwig liggen. *Caesarion* is een roman over de relatie met een moeder, maar dit wordt paradoxalerwijze niet zo opvallend omdat het in de roman alomtegenwoordig is.

Wieringa doet regelmatig uitspraken over zijn moeder. Ook vermeldde ik al het motto van *Honorair kozak* dat over haar gaat. In feite hadden ze een moeilijke relatie, een ‘ruzieachtige omgang’, met elkaar. De moeder van Tommy Wieringa heette Lia Wiersema (1942-2015). Ze stierf aan kanker net zoals Marthe. Tommy brak met haar, toen hij elf was, en herstelde het contact pas op zijn dertigste. De al genoemde documentaire onderzoekt hoe de band met zijn moeder in Wieringa’s boeken vertaald wordt.

Eén thema van Wieringa’s uitspraken over zijn moeder is het feit dat hij op haar verliefd was omdat ze heel knap was. (Van Leeuwen 2015) Dit correspondeert met de erotische fantasieën van Ludwig over Martha. Hij masturbeert boven haar kleding. Een ander thema, dat

in de documentaire terugkomt, is de dodelijke ziekte. Vijf jaar na het verschijnen van *Caesarion* wordt Wieringa gevraagd of hij Ludwigs moeder aan kanker zou hebben laten sterven als hij had geweten dat zijn eigen moeder kanker zou krijgen. Deze vraag lijkt op de discussie rondom Goethes debuut waarin de oorzaak van de zelfmoord van toenmalige jongemannen werd gevonden.

Het antwoord van Wieringa is verbazend. Net zoals Marthe was Lia dol op esoterische literatuur. In *Caesarion* (p. 149) staat de volgende zin: ‘Iets anders dan esoterische lectuur las ze niet meer.’ Ditzelfde gold voor Lia. Ze verkocht zelfs in een Groningse winkel esoterisch goed. Toen ze over de diagnose van de kanker was geïnformeerd, wilde ze zich niet medisch laten behandelen. Ze ging naar antroposofische genezers. Toen ze echter over Martha’s einde las, besloot ze om zich medisch te laten behandelen. Dit kon haar niet redden, maar bracht haar wel meer tijd van leven dan aanvankelijk verwacht. Dit laat de kracht van het woord zien. *Caesarion* diende voor Wieringa als het argument dat zijn moeder overtuigde om in het Westerse geneeskunde te geloven. Dat wordt mooi geïllustreerd op het moment waarop Lia en Tommy over de kracht van de gedachte redeneren. In tegenstelling tot Lia gelooft Tommy dat gedachten je niet kunnen genezen. Ze zijn er het echter over eens dat slechte gedachten tot een slechte lichamelijke toestand kunnen leiden.

Uit de documentaire (19:05-19:30) blijkt dat het beroep van Marthe (pornoster) de promiscuïteit van Lia, die een achtenzestiger was, weerspiegelt. Ze zegt dat haar zoon over al die mannen in *Caesarion* schrijft. Als de interviewer vraagt of Wieringa heeft overdreven, zegt Tommy eerst, lachend, dat hij alles ‘naar waarheid’ heeft verteld. Daarna voegt hij eraan toe dat hij niets heeft overdreven, maar dat het over de botsing van herinneringen gaat. (19:40) De term botsing kan weer naar het feit verwijzen dat de relatie met zijn dominante moeder, die graag iets nieuws probeerde, conflictueus (‘ruzieachtig’) was. Voor deze verhouding geldt wat in *Caesarion* (p. 34) over de liefde in verband met een Spaanse minnares van Ludwig staat: ‘de taal der liefde is een Babylonische spraakverwarring’. Van de verhouding tussen Tommy en Lia kan men een voorstelling maken op grond van enkele scènes in de roman. Er is bijvoorbeeld een tafereel (p.211-212) waarin Ludwig en Martha in Los Angeles met elkaar ontbijten. Daarbij is Martha naakt omdat ze zojuist had liggen zonnen. Ludwig wil dat ze zich aankleedt. Het hele tafereel is vol van erotische spanning. De moeder zegt:

‘– Waarom? Ik ben je moeder, ik hoef me nergens voor te *schamen*?’

– Ik heb geen zin om naar je *tieten* te moeten kijken terwijl ik eet. (...) Gedraagt je niet als een verdomde *hippie*, zei ik.

– O god, ik wist niet dat je zó *preuts* was, Ludwig. (Wieringa 2009: 212, cursief LV)

Dit laat mooi de botsing van de wereldbeelden tussen moeder en zoon zien. Voor Ludwig staat de schaamte centraal, terwijl dit voor de moeder hetzelfde is als preuts zijn, want ze is een achtenzestiger met een vrije seksuele moraal. De implied author, die voor Wieringa zou kunnen spreken, evenals de stem van Ludwig is op deze plaats niet te identificeren. De oorspronkelijke intentie van Tommy was een verhaal over een loser te schrijven naar voorbeeld van de vertelling over de jonggestorven zoon van Caesar en Cleopatra die ook Caesarion heette. Pas tijdens het schrijven wordt het een ernstig ('pathetisch') verhaal over 'duistere obsessies en verminkte persoonlijkheden'. (Trouw, 16-05-2009) Bovendien is Ludwig de verteller die de lezer kan manipuleren.<sup>35</sup> Volgens recensenten is hij 'de sterke-verhalenverteller'. Dit bespreek ik nog in een volgend hoofdstuk.

De verhouding met Lia op zich was voor Tommy niet traumatisch. Wat betreft de meningsverschillen tussen hen zegt Wieringa dat zulke conflicten gewoon bij het leven horen. Maar Tommy raakt op elfjarige leeftijd wel uit de gratie bij zijn vader, omdat hij zich dan ontpopt als 'een seismograaf' die alles registreerde. De moeder bleef echter voor hem een dominante figuur, al was ze afwezig. Later beschouwde hij de moeder als een inspirerend voorbeeld, hoewel omstreden. Toen hij hun contact herstelde, begon ze in haar Groningse winkel met Oosters esoterische artikelen eveneens zijn boeken te verkopen, waaronder *Caesarion*. Ze vervalste zelfs Tommy's handtekening om de verkoop van de boeken te doen toenemen. Dit vertelt Tommy lachend.

Opvallend is op welke manier hij over de man van zijn moeder vertelt. 'Zo'n *prachtige* man,' zegt hij met bewondering. Al in *De dynamica* was zijn fascinatie voor het menselijk lichaam, de zintuiglijke schoonheid en fysieke kracht te zien.<sup>36</sup> In *Caesarion* beschrijft Ludwig zelfs op een moment zijn slapende moeder in termen van een lichaam. (Wieringa 2009: 149) Deze nogal ongeloofwaardige gedachtegang getuigt eveneens van Wieringa's fascinatie.

---

<sup>35</sup> Zoals bekend beïnvloedt het vertelperspectief de objectiviteit van een verhaal. De ik-verteller geeft zich in de regel in betere kleuren weer. Een van de weinige uitzonderingen is soms de verteller van *Een nagelaten bekentenis* (1894) van Marcellus Emants, maar ook deze op zich rancuneuze verteller probeert de sympathieën van de lezer te krijgen.

<sup>36</sup> De lofzang op de fysieke kracht is ook te vinden in Wieringa's bekende korte verhaal 'Je trekt je laarzen aan en je gaat' uit 2005. (Ter Harmsel Havlíková 2011: 162-177) Dit verhaal werd oorspronkelijk in *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen*, een representatieve selectie van korte verhalen, gepubliceerd. Het verhaal gaat over een vechtpartij tussen twee groepen jongeren, waarvan het ene waarschijnlijk van Marokkaanse afkomst is. Het ene personage heet Ramiro en het andere Mul. Uiteindelijk raakt een van hen (Ramiro) door een mes verwond en moet naar een ziekenhuis. Het verhaal wordt in de eerste persoon, wat in Wieringa's werk gebruikelijk is, in de vorm van een retrospectief verteld.



### 4.7.3 *Caesarion*: de auteur en zijn werk

Wieringa gedraagt zich in de gegeven documentaire relaxed en ontspannen. Aan het begin presenteert hij energiek de geschiedenis van zijn eerste familie. Hij laat enkele foto's en filmpjes van zijn ouders zien. Wieringa is bekend als een verwoed verzamelaar van typemachines, maar ook van familiestukken, zodat hij over voldoende visueel materiaal beschikte voor de documentaire. In dit opzicht lijkt hij op zijn personage Fransje uit *Joe* die de voorvallen in Lomark zorgvuldig in kaart brengt en de kroniek ervan schrijft. Zoals gezegd ontwikkelt Wieringa zich in de gegeven documentaire van zijn rol van grappenmaker, die graag in hyperbolen spreekt, tot een nadenkende kroniekschrijver die antwoorden op de vragen over zijn schrijverschap zoekt.<sup>37</sup>

Nog sterker vertoont deze complexe en ambivalente houding zich in de manier waarop Wieringa het over het (nog niet voltooide) *Caesarion* heeft. In het interview op de Iliteratura.cz staat een alinea die *Caesarion* betreft, toen nog *a work in progress*. Wieringa spreekt daar over de oorsprong van het idee van dit boek in. Dat komt uit een krantenartikel over het kind van de pornoster Cicciolina en de Amerikaanse postmoderne artist Jeff Koons. De voorstelling dat dit paar een kind heeft 'geproduceerd', lijkt Wieringa belachelijk. Op den duur wordt juist deze belachelijke voorstelling de basis voor een zeer ernstige roman over de klassieke thematiek van de *Vatersuche*, wat als paradoxaal gezien kan worden. Er was echter al aan het begin een ernstig moment, want Wieringa zat toen te denken 'over een biografie van een leven dat nog geleefd moest worden'. (*de Volkskrant*, 15-05-2009)

Een aanvankelijk belachelijk idee krijgt tijdens het schrijversproces (of tijdens de daaraan voorafgaande brainstorming) een pathetische vorm. Bovendien raakt de roman, wat Wieringa zelf aangeeft, een maatschappelijk probleem van groot belang, namelijk dat van het 'vaderloze tijdperk'. Ludwig heeft behoefte aan een mannelijk voorbeeld, maar die is er niet. De wereld, waarin hij leeft, kent geen autoriteiten meer.

Dit is in overeenstemming met, wat Wieringa 'de magie van het schrijven' noemt. Deze menging van ironie en pathetiek, die in de klassieke retoriek grotesk wordt genoemd, maar die een onderdeel van het laatpostmoderne klimaat werd, zie ik eerder als een onderdeel van

---

<sup>37</sup> Wieringa als een grappenmaker treedt in de volgende passage naar voren. In verband met het motto van *Caesarion* ("Wie is zijn vader," vroeg ik, "wie zijn moeder?") van Plato zegt Wieringa: 'In het Symposium van Plato vraagt Socrates dat aan een of andere bergheks. Zo'n lullig, nogal betekenisloos zinnetje tot motto verheffen en daar dan onder zetten: Plato, Symposium, ja dat deed mij goed.' (*de Volkskrant* 25-05-2009)

Wieringa's zelfexpressie dan als een strategie waarmee hij zijn positie in het literaire veld zou willen verbeteren. Ironie oftewel humor in het algemeen is een middel waarmee men de afstand van eerder ernstige thema's kan nemen, wat Wieringa ook doet.

#### 4.7.4 'Een grote belofte': het waarderingsproces van *Caesarion*

In dit hoofdstuk buig ik me in het kort en selectief over de receptie van *Caesarion*, het meest ambitieuze werk van Wieringa. Ik ga van de twee recensies uit die in de *Trouw* in *NRC Handelsblad* verschenen.<sup>38</sup> Ik neem aan dat ze de status van Wieringa in het Nederlandse literaire veld weerspiegelen. De literaire kwaliteiten van Wieringa's auteurschap komen ook aan bod. Verder neem ik aan dat ik de karakteristiek van zijn schrijverschap, die uit de gegeven recensies naar voren komt, kan generaliseren, gezien *Caesarion* al de vijfde roman van hem is: wat voor de sterke en zwakkere kanten van *Caesarion* geldt, zou ook kunnen gelden voor zijn andere werken. Dit veronderstel ik, al kwam het grootste literaire succes van Wieringa, *Dit zijn de namen*, pas na *Caesarion*.

*Caesarion* wordt door een schrijver van tweeënveertig geschreven. Zoals gezegd is het Wieringa's omvangrijkste roman, al schrapte de schrijver op den duur nog vijftienduizend woorden. (*de Volkskrant*, 15-05-2009) De 'daverende', 'beeldende' stijl behoort daarin volgens critici tot de sterkste kanten.

Het gebruik van de ik-verteller wordt ambivalent gewaardeerd. Aan de ene kant garandeert het dat het verhaal niet pijnlijk wordt, al gaat het over drama en verval. Ludwig vertelt pijnlijke dingen niet op een pijnlijke manier. Maar hij is een narcistische verteller die zijn karakter heel selectief aan de lezer presenteert: zijn zwakke kant toont hij nauwelijks.<sup>39</sup> Aan de andere kant is *Caesarion* zo'n complexe roman dat het een bepaalde objectiviteit, meer vertelperspectieven<sup>40</sup> of metacommentaren zou verdienen, wat de vertelinstantie betreft.

Daarnaast komt bijvoorbeeld de psychologie van Marthe nauwelijks aan bod, omdat het perspectief eenzijdig bij Ludwig ligt. Geen andere figuur dan Ludwig wordt gefocaliseerd. In het algemeen zijn verhaalopbouw en psychologie volgens recensenten relatief zwakkere punten in *Caesarion*. De psychologie betreft ook de figuur Ludwig. Fortuin geeft er een nette samenvatting van aan:

---

<sup>38</sup> De recensies zijn geschreven door Arjen Fortuin (*NRC Handelsblad*) en Rob Schouten (*Trouw*).

<sup>39</sup> Ludwig kan zeker als een onbetrouwbare verteller beschouwd worden.

<sup>40</sup> Men zou aan de verteltechniek kunnen denken die Peter Buwalda in de één jaar later verschenen roman *Bonita Avenue* (2010) gebruikte, waarin meerdere personages worden gefocaliseerd.

‘Het gebrek aan zelfkennis van de hoofdpersoon is in retrospectief een van de opmerkelijkste kenmerken van *Caesarion*, maar je had liever gehad dat Wieringa je het tijdens het lezen had laten vóélen. (...) [Het] is een roman die zich zonder problemen laat beoordelen met het plussen en minnen van de professionele romankritiek – en die er dan ook helemaal niet zo slecht afkomt. Maar het is een boek dat een vonk mist.’ (*NRC Handelsblad*, 16-05-2009)

Ook Schouten ziet *Caesarion* als ‘een grote belofte’ van ‘een talentvolle en hardwerkende’ schrijver. Het punt van psychologie is dan mogelijk om te veralgemeniseren, want het geldt zowel voor *Joe* als voor *Dit zijn de namen*. Wie *Joe* voor de tweede keer leest, heeft steeds plezier in het verhaal, de avonturen en de manier van vertellen, maar komt niets meer te weten over de personages. Bovendien is Wieringa er bewust van dat hij (in tegenstelling tot bijvoorbeeld Arnon Grunberg) geen Dostojevski is. Hij zegt dat hij zijn personages alleen maar schetst. De lezer moet zelf aan hen betekenis toekennen.<sup>41</sup> (Holman 25-02-2013)

Betreffend de verhaalopbouw wordt er vastgesteld dat het boek een nogal langdradig begin heeft. Het ideaal van Wieringa is om een *kaal* en *strak* boek te schrijven. *Tristan* is voor hem een beter boek dan *Dormantique’s manco* omdat het strakker geschreven is. Dit criterium speelt een belangrijke rol in Wieringa’s schrijverschap. Zijn volgende (en gemeten aan de literaire prijzen) betere roman *Dit zijn de namen* is inderdaad strakker dan *Caesarion*. Enerzijds is het korter (302 pagina’s in plaats van 366). Anderzijds bestaat het uit hoofdstukken die van een titel voorzien zijn, wat de hele roman overzichtelijker maakt.

Nog één paar woorden over *Caesarion*: wat in de gegeven recensies niet vermeld wordt, maar wat ook benadrukken dient te worden, zijn de dialogen. Naast mooie zinnen schrijft Wieringa, gezien in de citaten, ook mooie en krachtige dialogen. Dit kon hij al in *Tristan*. Wieringa is een geboren verteller, wat zowel door het publiek als door deskundigen hoog op prijs wordt gesteld.

---

<sup>41</sup> Interessant is in dit verband de kwestie van de psychologische roman in de Nederlandstalige literatuur. Dankzij Couperus, het proza van de tachtigers en anderen kent de Nederlandstalige literatuur een rijke traditie van dit genre. Aan de andere kant waren er ook campagnes tegen dit genre. Misschien was juist het gebrek aan psychologie onder andere zo vernieuwd aan *Joe*. Dit is echter slechts een hypothese. In het algemeen wordt het gebrek aan psychologie, betreffend een literair personage, als een zwak punt beschouwd.

## **4.8 Dit zijn de namen: Wieringa als migrantenspreker**

In de voorlaatste alinea van het voorafgaande hoofdstuk heb ik de neiging tot een meer spaarzame stijl in Wieringa's schrijverschap aangeduid. Men kan ook een verschuiving zien tussen *Caesarion* en *Dit zijn de namen* wat de omslag en het imago van de schrijver betreft.

### **4.8.1 De samenvatting van het boek**

Om de boekomslag van de eerste (*Caesarion*) staat de foto van Wieringa waarin hij en profil wordt geportretteerd. Hij kijkt ernstig opzij, in gedachten verdiept. Zijn gelaat druk weinig geluk uit. Op de achtergrond is de zee. Het boek *Dit zijn de namen* geeft een ander beeld van de schrijver. Aan die zijde zit hij, maar op de hele achterkant van de boekomslag ziet men alleen zijn naar voren gebogen kale hoofd dat op zijn hand steunt. Hij kijkt direct naar de kijker. In tegenstelling tot de zorgvolle Tommy, die op de achterkant van *Caesarion* is, straalt dit portret empathie, solidariteit en wijsheid uit. Het kan niet toevallig zijn, want de thematiek van beide werken is anders.

De roman *Dit zijn de namen* (verder *De namen*) kent twee verhaallijnen. De eerste vertelt over de commissaris van politie in een fictieve grensstad Michailopol Pontus Beg die langzamerhand zijn laatste illusies over de ouderdom (hij is drieënvijftig) en het leven verliest. Zijn leven speelt zich monotoon in de begrensde ruimte van zijn hoofdbureau in de genoemde grensstad in een Oekraïense steppe af, totdat hij komt te weten dat hij misschien van Joodse afkomst is. Zijn moeder zong voor hem, toen ze nog leefde, een liedje in het Jiddisch. Beg zoekt de levende laatste Jood van Michailopol, een stokoude rabbijn, op en begint met hem de Thora te bestuderen. Hij raakte in hoge mate in het Joodse geloof geïnteresseerd. Zo is hij op zoek naar zijn Joodse roots. Michailopol vertoont de kenmerken van een oriëntaalse stad waar bazaars plaatsvinden en het recht van de sterkste (dat wil zeggen van de corrupte politie en maffia) geldt.

In de tweede verhaallijn wordt de barre tocht van een groep vluchtelingen in een dorre steppe beschreven, die sterk op een woestijn lijkt. De groep bestaat onder andere uit de jongen, de lange man en een Ethiopiër die een tweetal vormen, en Vitaly die op een crimineel lijkt. Deze verhaallijn is gebaseerd op de beschrijving van een groepsmentaliteit. Ze dwalen door de droge steppe zonder water en voedsel. De enige regel, die ze volgen, is doorgaan.

Wie niet verder kan, wordt alleen gelaten en de overigen gaan door. Alleen de zwarte man (de Ethiopiër) is een uitzondering, want die probeert de lange man te helpen. Op de helft van

*De namen* blijkt dat de hele groep door mensensmokkelaars met opzet in de droge steppe werd uitgezet en dat ze hun mobiele telefoons en geld hadden afgenomen. De mensensmokkelaar Nacer Gül, die in een BMW reedt, misbruikte hun situatie, stal hen en wilde dat ze in de steppe van honger en dood stierven.

In het hoofdstuk 'Het geluk zoeken' beschrijft Wieringa (2012: 99-106) hun tocht in een vrachtwagen waarmee ze vermoedelijk de grens oversteken. Het lukt hem om meesterlijk de sfeer van angst en spanning te evoceren:

'Ze werden naar de vrachtwagen gebracht. (...) De reis zou ongeveer twaalf uur duren, had de man gezegd. Ze wisten niet hoe lang twaalf uur in het donker duurde. Een eindeloze, slapeloze nacht. Hierbinnen tikte niet dezelfde klok als daarbuiten!' (Wieringa 2012: 99, 100-101)

Schouten constateert dat Wieringa zijn roman 'vooral in een tijdloos licht' plaatst en dat hij niet aan de actualiteit hecht. (*Trouw*, 6-10-2012) Dat is waar, het verhaal van *De namen* is niet tijdsgebonden noch ruimtegebonden, al figureren er bussen, mobiele telefoons, en een stad in de voormalige Sovjet-Unie. Het dwalen van de groep heeft eerder de gedaante van een tijdloze, symbolische tocht van Bijbelse aard naar het beloofde land. Dit wordt nog door de religieuze eredienst (de moord op de Ethiopiër) benadrukt, die in de groep wordt gepleegd, als blijkt dat Vitaly na het aanraken van de zwarte man een zweer krijgt. Het hoofd van de zwarte man wordt een fetisj waarvan wordt geloofd dat het de juiste richting aanwijst en geluk brengt. Ten slotte bereikt de rest van de groep, waaronder de jongen die af en toe de focalisator wordt, Michailopol. Er begint een politieonderzoek dat door Pontus Beg wordt geleid. De jongen spreekt uiteindelijk over de moord (hij was de dader niet). Beg en hij raken bevriend en Pontus stuurt hem over de grens naar Israël om Jood te worden.

#### **4.8.2 Het geloof als thema in de migratiewereld**

*De namen* zijn makkelijk te lezen als een pro-vluchtelingenroman, maar het boek wordt door het verhaal op een symbolisch niveau te houden geen roman met een politieke agenda. De auteur bepaalt het geloof tot het thema van de roman. (BVL, 23-04-2013) Wat hij daarmee bedoelt, kan men aan het motief van een afgesneden mensenhoofd zien.<sup>42</sup> De namen gaan naast het Joodse geloof voornamelijk over het geloof in een fetisj, dat wil zeggen over het bijgeloof.

---

<sup>42</sup> Bondig is het door Fortuin samengevat: 'Waar gaat het om, daar laat Wieringa geen misverstand over bestaan, is wat mensen geloven. Alles draait om de betekenis die ze aan die feiten geven. Dat kun je lezen als het begin

‘Een van mijn *drijfveren* is dat ik *de kiem van een geloof* wilde blootleggen. (...) Het geloof in een fetisj, een beeld, een ding, een symbool. Ik wilde onderzoeken of ik aannemelijk kon maken dat de zwarte man, op wie eerst hun haat en laten hun verlangen zich richt, uiteindelijk het voorwerp wordt van hun aanbidding.’ (ibid.)

Daarna vermeldt Wieringa de Franse filosoof René Girard, van wie de werken over het concept zondebok bekend zijn. Zoals gezegd leest de schrijver, van oorsprong journalist van beroep, ook theoretische literatuur, al is hij zelf geen rationeel type van een schrijver. (Zie het hoofdstuk over *De dynamica*)

De onthulling van de auteursintentie, waaruit het bovenvermelde citaat bestaat, volgt eerder uit de behoefte aan het promoten van het boek dan uit de tendens om het van de juiste interpretatie te voorzien. Bij de visie van de auteur op het geloof zou ik graag even willen blijven stilstaan.

In verband met de islam heeft Wieringa het over de ‘religieuze ziekte’. (VPRO Boeken, 12-03-2017, 22:40) Daarmee bedoelt hij de traditionele vormen van islam die verbonden zijn met de eisen die aan Nederlands-Marokkaanse meisje door hun ouders worden gesteld. Zulke meisjes zitten volgens hem (en de sociologen) in hun familieachtergrond vast.

In het interview over *De namen* verzekert hij de interviewer dat hij niet gelovig is, alleen bijgelovig. (BLVD 23-04-2013) Hij is een liberale agnosticus wat de meest verspreide mening van het Westen over de religie is. Als schrijver voelt hij zich echter aangetrokken door godsdienstige symbolen en rituelen. In verband met het bezoek aan het Catharinaklooster, dat aan de voet van de Sinaïberg ligt en waarbinnen zich vermoedelijk de braambos van Mozes bevindt, laat hij zich er als volgt over uit:

‘Voor het *mysterium tremendum* zelf ben ik niet gevoelig, maar voor de *symbolen* ervan wel: ik heb een *primitieve, heidense belangstelling* voor relieken’ (Wieringa 2015: 173, cursief LV behalve de Latijnse term)

Wieringa definieert dus zijn houding tegenover de wereld als een heidense belangstelling. Dit doet sterk denken aan de Tsjechische schrijver Karel Čapek die het net zoals Wieringa graag

---

van een religieuze verklaring, maar ook breder zien: het geldt immers evenzeer voor de aanbidding van het gouden kalf, voor het geloof in de magische krachten van een mensenhoofd of de veronderstelling dat er achter het prikkeldraad een nieuw land begint met de kans op een nieuw leven.’ (NRC Handelsblad, 5-10-2012)

over een heidense bewondering voor de wereld had. Bewondering is een van de sleutels tot het begrip van Wieringa's schrijverschap. In het vermelde interview voor de VPRO Boeken (12-03-2017, 26:47-32:54) wil hij eerst niet antwoorden op de vraag wat hem zo aantrekt aan de thematiek van migratie. (Zie het tweede citaat van deze casusstudie.)

Hij weigert dat de oorzaak van het schrijven van *De namen* en *De dood van Murat Idrissi* zijn eigen familieachtergrond (het dubbelleven tussen Aruba en Nederland) of het beroep van zijn vrouw Channa (mensenrechtenadvocaat) zou zijn.<sup>43</sup> Deze verklaring vindt hij een reductie. Het verhaal is dat hij het wil vermijden omdat hij niet weet of het zo is. Volgens hem klinkt het snel zo 'koket'. Ten eerste heb je volgens hem de plicht tot compassie. Hijzelf is bijna professioneel begaan met vluchtelingen toen hij als vrijwilliger werkte. Ten tweede is de migratie die volgens hem het grootste probleem van onze tijd. Dit thema hangt eenvoudigweg in de lucht.

Ten slotte zegt hij dat de tragiek van menselijke migratie hem ontzettend aanspreekt. Hij heeft een bewondering voor mensen die hun leven in het midden laten knippen en het opnieuw in een ander land proberen op te bouwen.<sup>44</sup> Hij beschouwt de migratie als een band met twee uiteinden: het land van herkomst en het land van bestemming. Dus is een van onderbewuste drijfveren, die ten grondslag liggen aan het thema van de migrantengeschiedenis: bewondering. Zo bezien staat in *De namen* (net zoals in de vitalistische *Joe*) het geloof in zichzelf (in eigen krachten van de mens) en de toekomst centraal. Dit onderliggende motief van bewondering voor menselijke moed (en 'smaak voor de wereld') wordt naast de secundaire uitingen door de volgende uitspraken in *De namen* bevestigd. In die uitspraken wordt naar de geschiedenis van migranten door de ogen van de jongen gekeken:

'Hij weet dat ze vooruitgeschoven posten zijn van hun familie, hun dorp, hun gemeenschap. In hun voetspoor reist een onzichtbaar gezelschap van vaders, moeders, broers, zusters, ooms en tantes en neven en nichten mee. *Op hen is alle hoop gevestigd. Ze zijn het pioniers – alles kun je ze aandoen, honger, dorst, hitte en kou, ze zullen alles overleven.*' (Wieringa 2012: 101, cursief LV)

---

<sup>43</sup> De road-novelle *De dood van Murat Idrissi* bespreek ik in deze scriptie om economische redenen niet. Het verhaal gaat over twee Nederlands-Marokkaanse meisjes die het land van herkomst bezoeken, maar er vastzitten. Om terug naar Nederland te kunnen komen, sluiten zich bij mensensmokkelaars aan. Een deel van de novelle speelt zich in Spanje af, waar een verschrikkelijke hitte heerst.

<sup>44</sup> Dat het qua psychologie erg lastig is, laat bijvoorbeeld de Surinaamse schrijver Anil Ramdas (2000: 7-29) in zijn essay 'Heimwee' zien. Zowel Wieringa als Ramdas zeggen dat heimwee voor de migrant het grootste gevaar is.

Deze lofzang op asielzoekers contrasteert sterk met de thematiek over persoonlijke trauma's van Wieringa's twee vroege romans. In de sterke kanten van zijn schrijverschap zoekt Wieringa de aansluiting bij de kracht van menselijke wil en moed, zoals hij dat in *Joe* doet. Hij integreert in zijn schrijverschap zowel de lichte (vitaliteit, scheppingskracht, zintuiglijke schoonheid) als de donkere kanten (verval, vernietiging, jaloezie) van het leven.

Om het samen te vatten, Wieringa kiest voor de migrantengeschiedenis omdat hij naast het solidariteitsbesef dacht dat er een goed verhaal in zit. Het emigreren legt het menselijke levensvermogen bloot: ofwel de migrant verliest zijn leven (zoals de doden in *De namen*), ofwel hij levert een bijzondere prestatie en zijn leven bouwt opnieuw op. Zo wordt Wieringa een migrantenspreker zonder dat hij bij de een of een andere politieke agenda aansluiting wil zoeken.

#### **4.9 De toekomst, het succes, de roem van de schrijver**

Zoals gezegd, werd Wieringa voor *De namen* in 2013 door de prestigieuze Libris Literatuur Prijs bekroond. Deze prijs kregen in het verleden onder andere Arnon Grunberg, Thomas Rosenboom en A.F.Th. van der Heijden. Volgens de site van het Letterenfonds werd zijn werk in meer dan tien talen vertaald. Eind oktober van 2017 zal hij zijn zevende roman publiceren, onder de titel *De heilige Rita*. Volgens de website van de Bezige Bij gaat het over een vader en zoon in een Duits traditioneel grensdorp, waarin de globalisering met volle kracht binnentreedt.

De filosoof K. P. Liessmann (2010: 103) zegt dat het voor de Westerse beschaving essentieel is dat ze toekomstgericht denkt. Vanuit dit perspectief blijft Wieringa een typerend voorbeeld van een Westerse auteur: hij komt altijd met iets nieuws, wat literair genre betreft. Hij werd vooral een begaafde romancier, al stelt hij in 2005 vast dat 'de toekomst van de roman in de non-fictie' ligt. (DBNL, '7 vragen aan...'). Dit weerspiegelt zijn 'journalistieke' aanpak tot het schrijven.<sup>45</sup> Zoals vele andere in onze digitale tijd maakt hij zich zorgen over de toekomst van de roman. Deze scepsis, die ook Vaessens uitdrukt, botst echter niet met zijn productiviteit.

Het idee van vooruitgang was altijd een sleutelgedachte voor het Westen. In *Joe*, die een lofzang op techniek is, is de vooruitgang door de beweging vervangen. (Wieringa 2006: 148) Dit kan men in de visie van Vaessens als een laatpostmoderne gedachte lezen. Volgens het postmodernisme zijn er namelijk meerdere centra en ideologieën. Het valt ook op dat de in de Oosterse filosofie ontbrekende lineaire tijdopvatting Wieringa beïnvloed heeft.

---

<sup>45</sup> Daarmee bedoel ik het feit dat de basis van de fictie volgens Wieringa feiten en werkelijkheid zijn.



Gezien het feit dat Wieringa vijftig is, gaan zijn werken vaak over de naderende ouderdom en over de invloed van de tijd op het menselijk lichaam. De vraag is of hij al op de top van zijn carrière is. Uit enkele stukken van Wieringa (2015: 269-270) blijkt dat het niet zo is. In het stuk ‘Tapasbar, Birmingham’ in *Honorair kozak* beschrijft hij zijn bezoek aan het Engelse schrijversgilde. Niemand kende hem daar, wat hem in twijfels over zijn schrijversstatus bracht en aan het begin van zijn carrière dwong te denken. Bovendien kon hij er zich niet goed in conversatie presenteren, want hij zat ‘aan het uiteinde van de tafel’. Ik veroorloof me op deze plaats een langere passage aan te halen, die Wieringa’s typerende melancholie bevat:

‘Ik werd weer alleen gelaten. Ik begreep dat de veelgeroemde Engelse beleefdheid voornamelijk viel terug te voeren op *medelijden*. Langzaam trad ik buiten mezelf en keek met koude afstand naar de dingen. Het was duidelijk waarom ik erbuiten viel, het was *het gebrek aan prestaties, aan resultaten om op beoordeeld te worden*, en ik herinnerde me soortgelijke gevoelens van lang geleden, toen ik stage liep op krantenredacties. Ik wist weer wat het betekende om *niks* te zijn, bij nul te beginnen.

Opnieuw beginnen is: het water oversteken met een vertaalde roman in je tas die niemand kent en waar men slechts plichtmatige belangstelling voor weet op te brengen. Het geloof in *het schrijverspersonage dat je geworden bent* valt als een hard geworden korst van je af, je herinnert je de oude opdracht – te leven als een dwarrelend blad. Water putten, brandhout dragen. (Wieringa 2015: 270, cursief de regels 2 en 5 TW, de rest LV)

Het gaat om een beschrijving van een mislukte promotie van een boek. Het is raar als een schrijver, die door de Libris Literatuur Prijs werd bekroond, het over het gebrek aan prestaties heeft. Aan de andere kant is het begrijpelijk omdat deze prijs slechts binnen het Nederlandstalige taalgebied bekend is. In ieder geval relateert het nogal de kijk op Wieringa’s status. Daarnaast is het opvallend dat Wieringa de term ‘het schrijverspersonage’ hanteert. Dit staat namelijk in de buurt van Meizoz’ term *posture*.

## 5. CONCLUSIE

Mijn onderzoek naar het *posture* van Tommy Wieringa is ten einde. Uit het voorafgaande blijkt dat Wieringa geen reflexief, rationeel type schrijver is. Hij is eerder een schrijver die intuïtief te werk gaat. Centraal staat in zijn schrijverschap een fictief verhaal, een narratief geheel, dat op de een of een andere manier betrekking op de werkelijkheid heeft. Deze betrekking kan de vorm van een krantenbericht of van autobiografische sporen in *Caesarion* hebben. Men kan misschien op de beste manier het schrijverschap van Wieringa met de term van Bellow *an imaginative historian* typeren.

Betreffende het verloop van de carrière van Wieringa was het uitgangspunt om in deze scriptie de roman *Alles over Tristan* die aan Wieringa's doorbraak met *Joe Speedboot* voorafgaat te analyseren. Wat literaire genres betreft heeft men gezien dat Wieringa experimenteert. Na een boek over het schrijven van de biografie *Tristan* kwam hij met een jongensroman voor volwassenen, genaamd *Joe Speedboot*, die gevolgd werd door een ernstige roman over de relatie tussen een zoon en zijn ouders (en menselijke hartstochten in het algemeen), te weten *Caesarion*. Deze drie romans zijn in de ik-vorm geschreven. Deze ontwikkeling werd bekroond door een roman over de back-to-the-route- en migrantenthematiek *Dit zijn de namen*, dit keer een verhaal dat in de afstandelijke hij-vorm wordt verteld. Het uitproberen van deze verschillende genres werd door critici positief gewaardeerd.

De bovenvermelde ontwikkeling stelt een non-conformistische kant van Wieringa's schrijverschap voor. De conformistische kant is dan te zien in de procedés van *De dynamica van begeerte* die ik als het op bepaalde plaatsen nogal sensationele onderzoek naar de eigen seksualiteit van de schrijver geïnterpreteerd heb. Dergelijke lezersvriendelijke stappen zijn, mijns inziens, ook in *Joe* te zien, namelijk in de nogal ongeloofwaardige manier waarop daar Wieringa met de seksualiteit van een invalide omgaat. Dus Wieringa speelt af en toe eveneens met de lezersverwachting.

Wieringa heeft tot nu toe twee fictieve schrijvers in zijn werk geportretteerd: een genie en een misogyn. *Tristan* draait om de biografie die over een genie gaat. Al blijkt uiteindelijk dat zijn werk door iemand anders (namelijk zijn zus) geschreven is, het imago van genie blijft doorwerken, want alleen de hoofdpersoon leert de waarheid kennen. In *Joe* treedt er een misogyn Arthur Metz op wiens boek in dit geval onthullend voor het hoofdpersonage Fransje is. Zij zijn tegengesteld aan elkaar: tegenover de (bijna) mythische dichter staat er een hedendaagse prozaschrijver die in de media optreedt, maar hij vergeet zich te presenteren. De auteursfiguur Wieringa is als verteller te typeren, om in Rovers' terminologie te spreken.

Wieringa bezigt graag het ik-perspectief, wat een uitstekend instrument voor een geboren verteller is. Mocht er sprake van de zelfpresentatie in *stricto sensu* zijn, dan is die eerder ironisch (zie de schrijver met het bijna kale hoofd in *Tristan*).

In mijn studie heb ik geen botsing tussen het imago van Wieringa en zijn *posture* geobserveerd. Wieringa is geen omstreden figuur. Men kan hem qua type persoonlijkheid eerder een burgerlijke reiziger noemen. Hij communiceert graag met media, wat de documentaire over zijn moeder laat zien. Binnen redelijke grenzen gebruikt hij ironie. Dit middel kan men als een bescherming tegen mediale ‘figuurauteur’ van Wieringa, die door journalisten een literaire grootmeester wordt genoemd. Behalve in de presentatie van *Caesarion* heb ik geen botsing tussen Wieringa’s *posture* en zijn werk opgemerkt. Betreffende *Caesarion* kan het weer als een verdediging tegen de taal van de media gezien worden. In *Honorair kozak* is te zien dat hij graag ‘met koude afstand naar de dingen’ kijkt. Ironie maakt het mogelijk om afstand van te persoonlijke stof te nemen.

Tot slot was één van de vragen, die ik in *Inleiding* stelde, wie tegenwoordig de schrijver is. Als men de casus van Wieringa veralgemeniseert, luidt het antwoord als volgt. De schrijver is tegenwoordig iemand die zich bewust van zijn culturele rol en culturele identiteit is. Wieringa heeft het zelf over ‘het schrijverspersonage dat je geworden bent’. Vandaag de dag is de schrijver zich van zijn eigen ethos bewust. Daarnaast mengt hij zich in het publieke debat zoals Wieringa deed met zijn uitspraken over de migrantenthematiek. Tenslotte overheerst in zijn *posture* de zelfexpressie boven de zelfpresentatie. Van beroep werkt hij met zijn onbewuste en dus is hij geen strateeg.

Geschreven in Praag, Hejnice,  
Hradec Králové en Častolovice

## 6. BIBLIOGRAFIE

### Primaire bronnen:

Wieringa, T. 2009 (2002), *Alles over Tristan*. Amsterdam: De Bezige Bij, e-book.

Wieringa, T. 2009, *Caesarion*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Wieringa, T. 2007, *De dynamica van begeerte*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Wieringa, T. 2014 (2012), *Dit zijn de namen*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Wieringa, T. 2014, *Een mooie jonge vrouw*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Wieringa, T. 'Je trekt je laarzen aan en je gaat'. In: Ter Harmsel Havlíková (ed.) 2011. *Holandská čítanka*. Praha: Labyrint. Pp. 162-177.

Wieringa, T. 2015, *Honorair kozak*. Amsterdam | Antwerpen: De Bezige Bij.

Wieringa, T. 2006 (2005), *Joe Speedboot*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Wieringa, T. 2008, *Joe Kluzák*. Praha: Argo. Vert. door Magda de Bruin-Hüblová.

Wieringa, T. 2001 'M. van zee af gezien'. In:  
< [http://www.dbnl.org/tekst/\\_bun001200101\\_01/\\_bun001200101\\_01\\_0040.php](http://www.dbnl.org/tekst/_bun001200101_01/_bun001200101_01_0040.php)>, 21-17-2017

### Secundaire bronnen:

Anoniem, 2005, '7 vragen aan...', in:  
<[http://www.dbnl.org/tekst/\\_pas002200501\\_01/\\_pas002200501\\_01\\_0008.php](http://www.dbnl.org/tekst/_pas002200501_01/_pas002200501_01_0008.php)>, 21-07-2017

Arendtová, H. 2011 (1970), *O násilí*. Praha: OIKOYMENH. Vert. door Jiří Přibáň en Petr Fantys.

Arjan, P. 2009, 'Dit is het vaderloze tijdperk', in *de Volkskrant* 15-05-2009. Beschikbaar via: <<https://www.volkskrant.nl/recensies/caesarion~a3857306/>>, 21-07-2017

Barthes, R. 2006 (1967), 'Smrt autora', in: *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého, roč. 10, č. 3.

Bourdieu, P. 2010 (1992), *Pravidla umění*. Brno: Host. Vert. door Petr Kylvoušek en Petr Dytrt.

De Bruyn, B. & Verstraeten P. Vol 128, Nr 2 (2012) , 'De revanche van de populaire cultuur. Literatuur, nieuwe media en smaak', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, pp. 160-181. Beschikbaar via: <<http://www.tntl.nl/index.php/tntl/article/view/256>>, 24-07-2017

Buwalda, P. 2013 (2010), *Bonita Avenue*. Praha: Odeon. Vert. door Jana Pellarová.

Calinescu, M. 1987, 'The Two Modernities'. In: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press. Pp. 41-46.

Chartier, R. 2012/3, 'Qu'est-ce qu'un livre ? Métaphores anciennes, concepts des lumières et réalités numériques'. In : *Le français aujourd'hui 2012/3* (n°178). Pp. 11-26.

Dera, J. 2012, 'De potscherf in het woestijnzand. Hans Favery: beeld en beeldvorming', in: *Spiegel der Letteren* 54.4, 2012, pp. 459-489.

Goldmann, L. 1970, *The hidden God*. London: Routledge, pp. 3-22. Vert. door Philip Thody.

Conrad J. 2010 (1899), *Srdce temnoty*. Vert. door Jan Zábrana. Praha: Dokořán.

Demeyer H. & Vitse S., 'Revanche of conflict? Pleidooi voor een agnostische literatuurstudie', in *Spiegel der letteren*. 56(4), pp.511-538.

DeTegel en KRO-NCRV 2015, 'Mijn moeder en ik: Tommy Wieringa'. In:  
<<https://www.debezigebij.nl/auteurs/tommy-wieringa/>> 21-17-2017

Engelbrecht, W. (ed.) 2015, *Dějiny nizozemské a vlámské literatury*. Praha: Academia.

Van Faassen, S. (ed.) 2010, *Schrijversportretten*. Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij.

Fabian, T. (23-04-2013), 'Tommy Wieringa – Het “eenvoudige leven” van een literair grootmeester'. In:  
<<http://www.blvd.nl/5941/tommy-wieringa-het-eenvoudige-leven-van-een-literair-grootmeester/#BqDg6FiZ03B4likY.97>>, 10-12-2016

Fernández de Jesús, E. (2012), *Autorská póza Michela Houellebecqa*. Praha: Univerzita Karlova, masterscriptie. Beschikbaar via:  
<[https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/42187/DPTX\\_2010\\_2\\_\\_0\\_145263\\_0\\_107932.pdf?sequence=1](https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/42187/DPTX_2010_2__0_145263_0_107932.pdf?sequence=1)> 24-07-2017

Fortuin, A. 2015, *Geert van Oorschoot, uitgever*. Uitgeverij van Oorschoot.

Fortuin, A. 2009, 'Drama volgens de sterke-verhalenverteller', in: *NRC Handelsblad* 15-05-2009. Beschikbaar via  
<<https://www.nrc.nl/nieuws/2009/05/15/drama-volgens-de-sterke-verhalenverteller-11727122-a1142301>>, 21-07-201

Foucault, M. 1969, 'What is an author?' In: Bouchard, D. F. 1980, *Language, Counter-memory, Practice*. Cornell University Press, pp. 113-138.

Foucault, M. 1996, 'Subjekt a moc'. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové. Pp. 195–226.

Goethe, J. W. 1968 (1774), *Utrpení mladého Werthera*. Praha: Mladá fronta. Vert. door E. A. Saudek.

Greenblatt, S. & Gallagher, C. 2001, *Practicing New Historicism*. Chicago/London: The University of Chicago Press, pp. 1-19.

't Hart, M. & Kellendonk, F. 2005 (1980), 'Los vast. Frans Kellendonk in dispuut met Maarten 't Hart', in DBNL. Beschikbaar via:  
< [http://www.dbnl.org/tekst/kell001losv01\\_01/kell001losv01\\_01\\_0001.php](http://www.dbnl.org/tekst/kell001losv01_01/kell001losv01_01_0001.php)>, 07-03-2017

Hermans, W.F. 2010 (1958), *Temná komora Damoklova*. Praha: Host. Vert. door Magda de Bruin-Hüblová.

Holman D. 25-02-2013, 'Tommy Wieringa over "Dit zijn de namen"'. In:  
< <http://dorineholman.nl/2013/02/tommy-wieringa-over-dit-zijn-de-namen/>>, 17-07-2017

Holub, M. 1987, *K principu rolničky*. Praha: Melantrich.

Hotchner, A. E. 1999 (1966), *Papa Hemingway*. Da Capo Press (1967).

Kakutani, M. 1981, 'A Talk With Saul Bellow: On His Work and Himself'. In:  
< <http://www.nytimes.com/books/00/04/23/specials/bellow-talk81.html>>, 24-07-2017

Keunen, B., Vandenhaute D. & Van Nuijs L. 'Literatuursociologie in de Lage Landen', in: Bru, S. & Masschelein A. (reds.) 2009, *Tijding en Tendens: Literatuurwetenschap in de Nederlanden*. Gent: Academia Press, pp. 77-90.

Kuhn, T. S. 1997 (1962), *Struktura vědeckých revolucí*. Praha: OIKOYMENH. Vert. door Tomáš Jeníček.

Van Leeuwen, A. 2015, 'Ik wist niet dat de Nederlandse taal zó mooi kon zijn'. In:  
<<http://www.indeknipscheer.com/wp-content/uploads/2015/01/Tommy-Wieringa-over-BoelivandeLeeuwen.pdf>>, 17-7-2017

Levý, J. 1971, *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel.

Liessmann, K. P. 2010, *Hodnota člověka*. Břeclav: Malovaný kraj. Vert. door Jiří Fiala en Jan Frei.

Lipovetsky, G. 2008 (1983), *Éra prázdnoty*. Praha: Prostor. Vert. door Helena Beguivinová.

Lyotard, J.-F. 1993, *O postmodernismu*. Praha : Filosofický ústav AV ČR. Vert. door Jiří Pechar.

Meizoz, J. 2010, 'Modern posterities of posture. Jean-Jacques Rousseau', in: Dorleijn, G. et. al. (ed.) 2010. *Authorship revisited. Conceptions of authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters, pp. 81-93.

Missinne, L. 2008, 'De kloosterling en de samoerai: Over het werk van Tommy Wieringa', in: <[http://www.dbnl.org/tekst/\\_ons003200801\\_01/\\_ons003200801\\_01\\_0018.php](http://www.dbnl.org/tekst/_ons003200801_01/_ons003200801_01_0018.php)>, 17-7-2017

Mulisch, H. 2000, *Het theater de brief en de waarheid*. Amsterdam: CPNB.

Mulisch, H. 2010, 'College Tour - Harry Mulisch', gepubliceerd op de YouTube 8-9-2013, beschikbaar via: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y33SwP4w42c>>, 11-03-2016

Nooteboom, C. 2011 (1954), *Philip en de anderen*. Amsterdam: De Volkskrant.

Peek, E. 'Libris Literatuurprijs 2013 Tommy Wieringa', In: <<https://www.debezigebij.nl/auteurs/tommy-wieringa/>>, 17-07-2017

Peppelenbos, C. 2005, 'Interview met Tommy Wieringa over Joe Speedboot: In de werkelijkheid ligt de rijkdom'. In: <<http://coenpeppelenbos.blogspot.cz/2009/02/interview-met-tommy-wieringa-over-joe.html>>, 17-07-2017

Petrusek, M. 2014, *Marx, marxismus a sociologie. Texty z pozůstalosti I*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Popelier, J. 2007, *Advocaat van de auteur: Over Joost de Vries' literaire posture*. Radboud Universiteit te Nijmegen, masterscriptie.



Praat, E. 2014, *Verrek, het is geen kunstenaar*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Procházka, M. 2009, 'Rozhovor s Tommym Wieringou: Chci psát, ne jen vyprávět vlastní život'. Gepubliceerd op Iliteratura 13-02-2009. In:  
<<http://www.iliteratura.cz/Clanek/23817/wieringa-tommy->>, 21-17-2017

Putna, M. 14-4-2012. 'Kopyto nobelistiky', in *Lidové noviny*:  
<[http://www.lidovky.cz/herta-mullerova-v-prazske-mestske-knihovne-feo-/nazory.aspx?c=A120413\\_224753\\_ln\\_nazory\\_Pta](http://www.lidovky.cz/herta-mullerova-v-prazske-mestske-knihovne-feo-/nazory.aspx?c=A120413_224753_ln_nazory_Pta)>

Ramdas, A. 2007 (1992), *De papegaai, de stier en de klimmende bougainvillea*. DBNL. In:  
<[http://www.dbnl.org/tekst/ramd001pape01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/ramd001pape01_01/)>, 21-07-2017

Reve, G. 1974, *Het lieve leven*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.

Righart, H. 1995, *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam: De Arbeiderspers, pp. 25-31

Rovers, D. 2011, *De figuur in het tapijt*. New Book B.V. (IF), pp. 11-39, 43-78.

Ruiter, F. & Smulders, W. 1996, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Van Rees, K. & Dorleijn, G.J. 2006, 'Het Nederlandse literaire veld 1800-2000'. In: Gillis J. Dorleijn & Kees van Rees, *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000*. Nijmegen 2006, p. 15-37.

Said, E. W. 2008 (1978), *Orientalismus*. Praha – Litomyšl: Paseka. Vert. door Petra Nagyová. Pp. 11-62. De oorspronkelijke bron: Saïd, E. W. 2003 (1978). *Orientalism*. London: Penguin.

Sainte-Beuve, Ch. A. 1969, *Podobizny a eseje: výbor z kritického díla*. Praha: Odeon, Estetická knihovna. Vert. door Václav Černý.

Schouten, R. 2009, 'Tommy Wieringa blijft een grote belofte', in: *Trouw* 16-05-2009.  
Beschikbaar via:

<<https://www.trouw.nl/home/tommy-wieringa-blijft-een-grote-belofte~adbafb01/>>, 21-07-2017

SPUI25 28-09-12, 'De Bezige Bij dialogen: Peter Buwalda in gesprek met Tommy Wieringa'.  
In: < <https://www.debezigebij.nl/auteurs/tommy-wieringa/>>, 17-07-2017

Van Santen, M. 2009, 'Tommy Wieringa', In:  
<<https://martevansanten.wordpress.com/2009/05/16/tommy-wieringa/>>

Timmermans, J. 2013, *Onwaarschijnlijke kandidaten*. Universiteit van Amsterdam, masterscriptie.

Todd, O. 2000, *Albert Camus: A Life*. New York: Carol Graf Publishers, Inc. Vert. van *Albert Camus: une vie*.

Treur, F. 2014, *De woongroep*. Amsterdam: Prometheus.

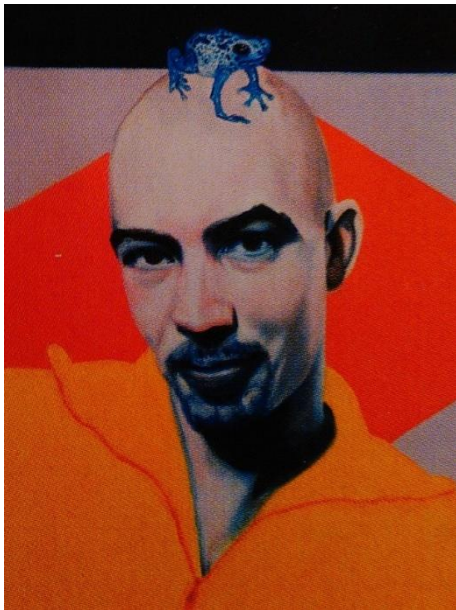
Vaessens, T. 2009, *De revanche van de roman*. Amsterdam en Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.

VPRO Boeken, 12-03-2017, 'Tommy Wieringa en Carolina Trujillo'. In:  
< <https://www.vpro.nl/boeken/programmas/boeken/2017/12-maart.html>>, 17-07-2017

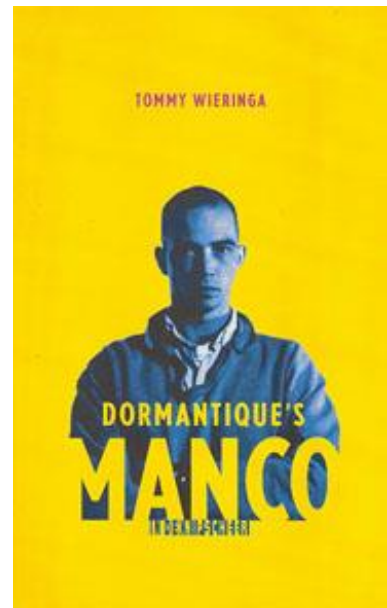
Verhulst, D. 2007 (2001), *Problemski hotel*. Pandora.

Zweig, S. 1976 (1946), *Balzac*. Praha: Odeon.

## 7. APPENDIX



*De dertigjarige Wieringa, © Charlotte Scholten*



*'een overdaad aan relatieproblemen en postpuberaal geklaag', Wieringa's eerste roman*



*'ik ben altijd vijftien', Wieringa met een kat, Rene Koster, 2013*

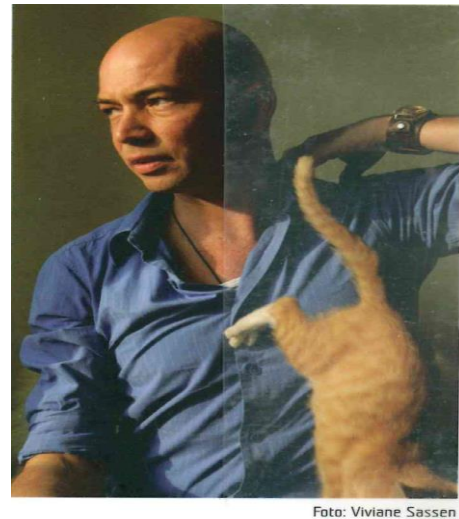


Foto: Viviane Sassen

*Wieringa met een kat, Joe Kluzák, de boekomslag*



*Wieringa als erkende schrijver, de site van De Bezige Bij, © Gary Daak*



*Boekenweekschrijver, 2014*



*Het merk Tommy Wieringa, NRC Handelsblad, 5-10-2012*



*cobra.be, 22-10-2012, © Pieter Fannes*



*Een burgerlijke reiziger, Gianotten Mutsaers*



*'de politiek uitgesproken schrijver', Vrij  
Nederland, 18-05-2017*



*In gedachten verdiept, Caesarion,  
de boekomslag*



*Wijsheid, Dit zijn de namen, de boekomslag*

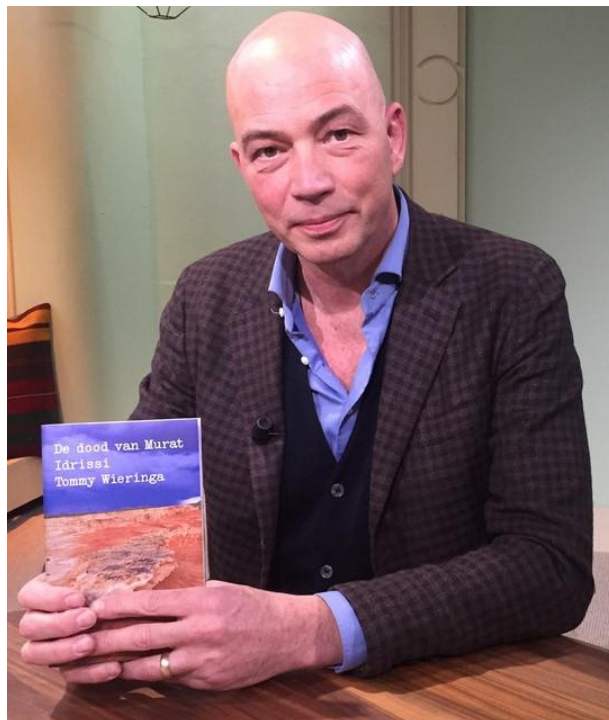




*Lia Wiersema (1942-2015), Wieringa's moeder, memori.nl*



*'Mijn moeder en ik', Wieringa en zijn ouders*



*'Ik wil niet zo veel weten van mijn eigen drijfveren'  
VPRO Boeken, 12-03-2017*